دكتور طه وادى

شعر شوقى
الغنائى .. والمسرحى

الطبعة الخامسة



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

مقدمة الطبعة الخامسة

يدور موضوع هذا الكتاب حول تراث شوقى ، الذى يعدّ أشعر وأخطر شعراء العربية فى العصر الحديث سواء على مستوى الشعر الغنائى أو المسرحى . وقد أدى هذا إلى قيام معارك أدبية حول تراثه الخالد ، واختلف النقاد ومؤرخو الأدب حتى فيما يتصل بسنة ميلاده وهل هى سنة ١٨٦٨ أم ١٨٦٩ أم ١٩٧٠ ؟! وقد تعدى الأمر ذلك إلى دراسة مجالات تراثه وسمات أدبه . وقد اختلف النقاد حول تراثه اختلافًا يصل إلى درجة التناقض التام ، فهناك من يرونه - وهم على حق - أفضل شعراء العربية قاطبةً فى العصر الحديث ، بينما يذهب فريق آخر إلى أنه شاعر مقلد ، لم يستطع أن يتخلص من قيود الشعر القديم ، وبالتالى فإنه لم يضف جديدًا إلى تاريخ الشعر العربى .

ولست أدرى هل كان من حُسن حظ شوقى أم من سُوء طالعه أن تظهر بعده مدرستان ، تقفان من شعر الإحياء - الذى يعد شوقى علامة نُضجه وكماله - موقفًا عدائيا صريحا وهما مدرسة التجديد الرومانسى والمدرسة الواقعية المعاصرة؛ ومن ثم فإنهم لم يجدوا أفضل من شوقى مثالاً للهجوم والمخاصمة . وقد تجاوز ذلك النقد العدائى - أحيانا - الشعر إلى صاحبه ، فالعقاد - على سبيل المثال - يذهب فى نهاية دراسته لمسرحية « قمبيز » إلى مدى غير أخلاقى فى النقد فيقول : « وقد أبى شوقى إلا أن يفرغ جميع نقائصه فى رواية قمبيز ، التى لم نشهد له رواية قبلها على مسرح التمثيل . ففيها كل عيوب ذهنه وكل عيوب خُلقه ...»[1] .

وهكذا تجاوز بعض النقاد - إزاء شوقى - أدبِّيات النقد ، وهاجموا الرجل وشعره هجومًا غير مبرر .. وغير مفهوم .. وغير إنسانى ؛ إذ يبدو أن الخصومة

---

(١) عباس العقاد : قمبيز فى الميزان
ط . المجلة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٣١ ، ص ٧٤ .

الأدبية لا تقل فى ضراوتها - أحيانا - عن الخصُومة السياسية . ولذلك وقف منه بالمرصاد بعض نقاد الرومانسية والواقعية .. ولا تزال بعض الخصومات النقدية إزاءه مستمرة إلى اليوم (١٩٩٣) رغم مرور ما يزيد عن نصف قرن على وفاته . وعلى هذا فإن ذلك الكتاب يمثل فى حقيقة الأمر دعوة « رد اعتبار » لأمير الشعر العربى فى العصر الحديث ، الذى يعد رابطة التواصل بين القديم والحديث ، وبين الثقافة القومية والثقافات الوافدة . وإذا كان شعره الغنائى يمثل صدى أصيلا لتقاليد عمود الشعر العربى ، فإن شعره المسرحى يعكس التأثر الواعى بالشكل المسرحى الأوروبى . يؤكد هذا أنه كتب مسرحيته الأولى « على بك الكبير » وهو فى باريس فى أثناء البعثة ونشرها سنة ١٨٩٣ . لكن الخديوى توفيق لم يرض عن هذه المحاولة .. ونهاه عنها ، فتوقف استجابة لرأى ولى نعمته . هكذا تعطلت مسيرة المسرح الشعرى حوالى ثلث قرن (١٨٩٣ - ١٩٢٧) . فلو أن شوقى أصَّر على موقفه وواصل عطاءه فى المسرح الشعرى ، لتغيّر تاريخ المسرح تغيّراً هائلاً .

وخلاصة القول : إن تراث شوقى بروافده المتعددة ، يعكس فلسفة الإنسان العربى فى العصر الحديث ، ومحاولته الدائبة لإحداث مصالحة أيديولوجية بين تراثه القديم وثقافة الغرب الجديدة الوافدة . إن العالم - فى العصر الحديث والمرحلة المعاصرة .. خاصة قد أصبح قرية صغيرة ، وليس ثمة مفرٌ من المزاوجة بين الأصيل والوافد ، وبين القديم والجديد فى آن واحد ، حتى تتكامل الشخصية العربية ، وتتسق ملامح الفكر القومى مع طبيعة العصر . وهذا جوهر ما حاول شوقى - فكريا - أن يقوم به من خلال تراثه الأدبى المتنوع . فتراث شوقى يشمل الشعر الغنائى ، والمسرحى ، والرواية ، والمقامة ، والمقالة أو النثر الفنى .. ومعنى هذا على مستوى الإبداع أنه حاول أن يُسهم بدور رائد فى تأصيل وتطوير كافة الأنواع الأدبية .. وهذه الرغبة الشمولية فى الإبداع والعطاء الموسوعى فى الثقافة قدر الرجال العظام على مدار تواريخ الآداب فى كل الأمم والبلاد .

كذلك فإن تراث شوقى بصفة عامة ، وشعره - على نحو خاص - كان ولايزال - أفضل مثال للنقد التطبيقى فى العصر الحديث . وقد وقف عنده نقاد

كبار كثيرون من كافة المدارس والاتجاهات النقدية ، وقدموا من خلال النموذج الشوقى كثيرا من حصاد النقد الحديث والقيم الجمالية التى تتصل ببناء القصيدة أو المسرحية ؛ ومعنى هذا - من زاوية أخرى - أن شوقى لم يشغل مؤرخى الأدب فحسب ، بل شغل أيضا نقاد الأدب وبعض اللغويين ؛ أى يصدق عليه - ما قيل عن المتنبى من قبل - من أنه جاء « فملأ الدنيا وشغل الناس » . فلا غرو والتماثل شديد بين الشاعرين أن نقول : إن شوقى متنبى العصر الحديث . ولعل هذا ما دفع عباس حسن إلى تأليف كتاب مشترك عنهما بعنوان : « المتنبى وشوقى .. وإمارة الشعر » .. وهو يذهب فيه إلى أن « شوقى شاعر العربية كلها : حاضرها وماضيها ، قديمها الغابر ، وحديثها القائم ..»[1] .

هذا هو شوقى - موضوع هذا الكتاب - الذى يجسد تراثُه المثالَ الرفيع لأدب العصر الحديث ، لذلك لم يكن غريبا أن يكون هو وحده .. وليس غيره المفجِّر لكثير من قضايا النقد والأدب واللغة والبلاغة والدرس الأسلوبى .. إنه شوقى العظيم شاعر النهضة ، والمعبِّر - بصدق - عن روح الأمة ، والذى شغل عن جدارة منصبا ، لم يُعط لأحدٍ من قبلُ أو من بعدُ .. وهو « إمارة الشعر العربى » .. وهذا المنصب الرفيع الذى شغله شوقى لايزالُ شاغِرا منذ وفاته (١٩٣٢) حتى اليوم (١٩٩٣) .. ويبدو أنه سيظل هكذا مثل فرس أصيل نجيب ، يبحث عن فارس أمير .. وأنَّى له ذلك .. ذلك علمه عند الله !!

وبعد .. فإن هذه هى الطبعة الخامسة ، أقدمها للقارىء الكريم بعد أن حذفتُ منها بعض الوثائق ، حتى لا يتضخم حجم الكتاب ، واكتفيتُ منها بقلة قليلة ، لكى يظل للكتاب منهجه ، الذى سار عليه منذ البداية .

والله أسأل أن يوفقنا جميعا إلى ما فيه الخير .. وأن يعلمنا ما ينفعنا ، وأن ينفعنا بما علمنا ، إنه على كل شىء قدير .

الدقى ١٩٩٣/٩/٩ .

طه وادى

---

(١) عباس حسن : المتنبى وشوقى
ط دار المعارف ، القاهرة ، الثالثة ، ١٩٧٦ ، ص ٨ .

مقدمة الطبعة الرابعة

يمثل ذلك الكتاب نهجًا لم أتبعه فى دراسات سابقة ، ولا أخال أحدًا من الباحثين المعاصرين سار عليه ، فقد دار البحث حول شعر شوقى مزاوجًا بين النقد التطبيقى ، والوثائق النادرة ، والنصوص المختارة . وهذا المنهج الشمولى فرضه موضوع الكتاب ، حيث أثار تراث شوقي - ولا يزال - الكثير من قضايا الدرس الأدبي ، لذلك افتتحت الكتاب بدراسة تمثل رؤيتى الخاصة لبعض قضايا شعره ، ثم عززت الدراسة بوثائق غير متداولة - معظمها مستمد من دوريات أو دراسات ، لا توجد منها نشرة متاحة .. كتبها شوقى أو بعض دارسيه - تُنير بعض زوايا خاصة بالشاعر وشعره . وأردفت هذا وذاك بنماذج من شعره باعتبارها شواهد على بعض ما قدمت من آراء نقدية ؛ وعلى هذا تتكامل محاور الشخصية المدروسة : بحثًا ووثائق ونصوصًا .

وقد نشأتْ بينى وبين تراث شوقى - منذ عشر سنوات تقريبًا - صلة وثيقة ، حيث أعود إليه متذوقًا عند الملل من العمل ، وأتناوله دراسة وتدريسًا ، حين أريد اختبار بعض مقولات نقدية ، تتصل بشعرنا الحديث ، فتراث شوقى له تأثيرات بعيدة المدى منذ ظهر حتى اليوم ، لا فى مصر وحدها .. بل فى أرجاء وطننا العربى كله .

وقد نُشرتْ أجزاء من هذا الكتاب مرتين :

الأولى سنة ١٩٧٢ عن الهيئة المصرية للكتاب بعنوان « مختارات من شعر أمير الشعراء أحمد شوقى » ، والثانية سنة ١٩٧٣ عن دار روزاليوسف بعنوان « أحمد شوقى والأدب العربى الحديث » ، وقد نفدتْ كلتا الطبعتين فى نفس السنة التى نشرتا فيها . كما صدرت طبعته الثالثة عن دار المعارف سنة ١٩٨٢ ، والرابعة ١٩٨٥ .

وحين أستعيد ذكرى محاولة النشر الأولى ، أتذكر بعض طموح شباب لم أتخلص منه بعد ، حيث كنت أريد - لولا اعتراضات من رؤساء تحرير هذه

السلاسل - نشر الكتاب بعنوان « مع شعر شوقى ».. معارضًا طه حسين فى كتابه « مع المتنبى » ، لألفت النظر إلى ماطرأ من تطور فى دراسة الشخصية الأدبية بين جيل أمثله .. وجيل مثّله ذلك الرائد العظيم ، لذلك قدمت الكتاب يومئذ بإهداء إليه قلت فيه « إلى أستاذنا الدكتور طه حسين الذى علمنا : الثورة على تاريخ الأدب ودراسة النص » .

وقد أضفت إلى الكتاب - فى طبعته هذه - بعض فصول جديدة فى الدراسة والوثائق ، كما اختصرت بعض النصوص الشعرية ، كما أضفت بعض ما يتلاءم وما جدّ فى رؤية الكاتب .. وبالتالى فى أجزاء الكتاب .

وهذا الكتاب - عن أمير الشعراء - يثير قضية ، فقد رحل شوقى وظهر بعده أكثر من أمير . بيد أن العناية بالشعر والشعراء قد تضاءلت ، واختلط الأمر على الجمهور المتذوق - إن لم نقل على بعض أهل الاختصاص ، فلعل الأمة العريقة تسترد أمجادها .. وتعيد للشعر إمارته .. وللشعراء بعض ما هم جديرون به من تقدير .

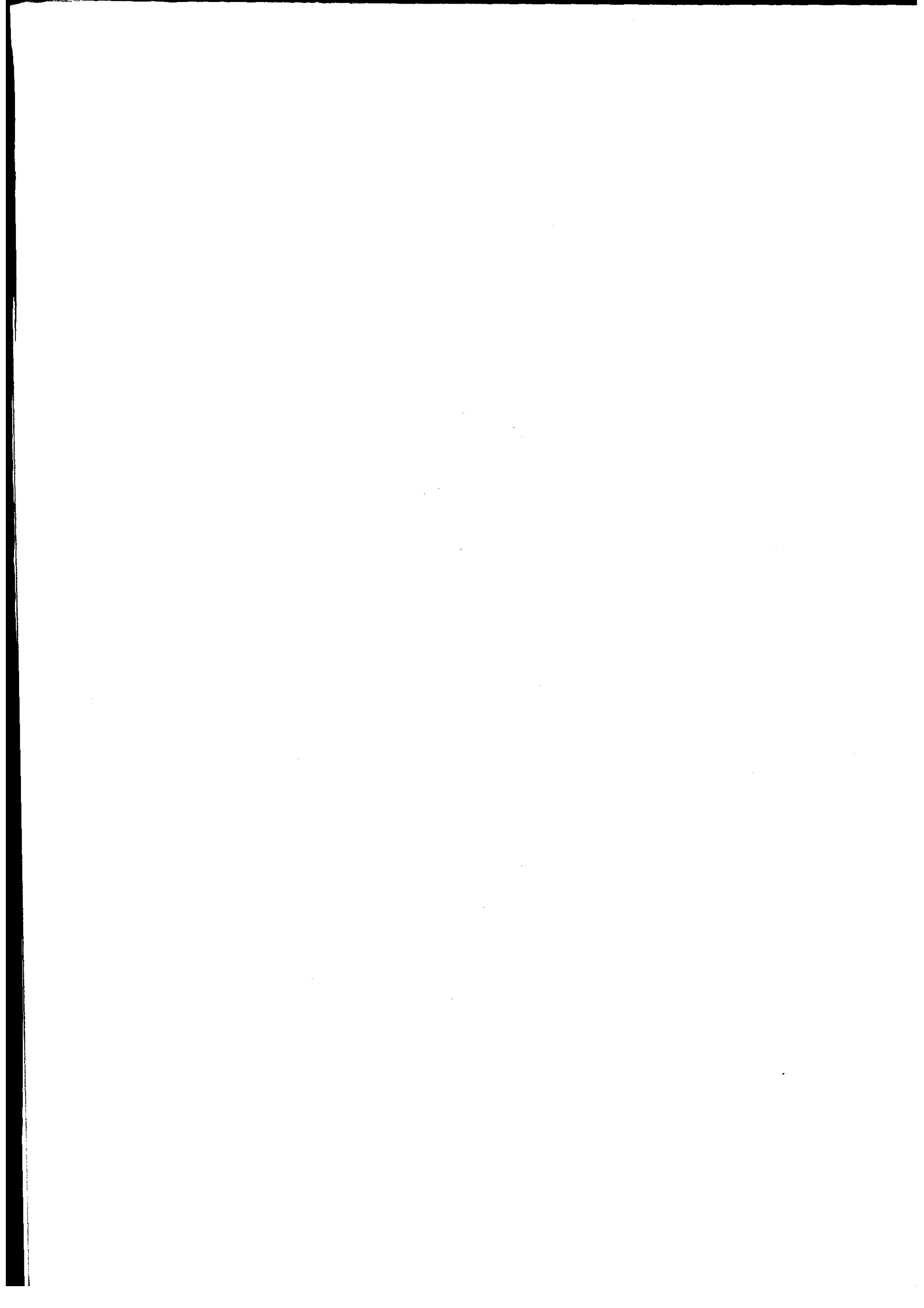
وأخيرًا .. أرجو أن تكون هذه الدراسة حلقة فى سبيل تطوير دراسة الشعر العربى ، سيما ونحن فى عصر أقفر فيه مجال البحث والباحثين ، وأصبح المتمسك فيه بعلمه وموضوعيته كالقابض على الجمر . رغم ما نعانى سنزداد إصرارًا على تأكيد المنهج المعاصر ، وتأصيل الجيد والجديد ، ومناصرة الحق والحقيقة .

الدقى
أول أكتوبر سنة ١٩٨٥

دكتور طـه وادى
أستاذ الأدب الحديث
كلية آداب القاهرة

الباب الأول

شعر شوقي
الغنائي والمسرحي



الفصل الأول
ترجمة مختصرة

ولد أحمد شوقى فى (١٦ من أكتوبر سنة ١٨٧٠) ، حيث كانت مصر إبان تلك الفترة من حكم إسماعيل تسعى إلى يقظة شاملة : فمن الناحية الوطنية كانت هناك محاولات للتخلص من سيطرة تركيا وتأسيس المجالس الوزارية والنيابية وإعادة بناء الجيش ، وكان هذا كله يشكل إرهاصًا للحركات السياسية والفكرية والفنية التى شهدتها مصر فيما بعد .

ومن الناحية الحضارية كان هناك اتجاه واضح لتكون مصر « قطعة من أوربا » . لذلك بدأتْ تظهر كثير من علامات هذا التحول الحضارى .

ومن الناحية الاجتماعية بدأت تظهر طبقة « برجوازية » جديدة ، تحاول أن تأخذ لها مكانا - بين السلطة الشرعية (القصر) والفعلية (الإنجليزية) - باعتبارها « صاحبة المصلحة الحقيقية فى البلاد » ، وتقود هذه الطبقة كل نواحى التغيير الاجتماعى والسياسى والتجديد الفكرى والفنى والأدبى .

ومن الناحية الثقافية سبقت مصر إلى إحداث نهضة أدبية ، بدأت تزدهر فى ظل نمو الشعور القومى إبان ثورة عرابى - خاصة ، ويسبق الشعر - أعرق الأنواع الفنية فى وجدان الأمة العربية - غيره نحو التطور والتجديد ، وبظهور محمود سامى البارودى (١٨٣٨ - ١٩٠٤) يقضى قضاء ، يمكن أن يكون تاما على ما يسمى « بالشعر العرضى »[١] .

وسط هذا الإطار المتجدد يولد شوقى من أسرة تختلط فيها الدماء العربية بالتركية والكردية واليونانية . وقد توارث الكثير من أعضائها - رجالا ونساء - العمل فى وظائف الحكومة وبلاط القصر ، من هنا كان وفاء شوقى للقصر يؤكده دوما بقوله :

أأخونُ إسماعيلَ فى أبنائه ... وقد ولدتُ ببابِ إسماعيلا ؟[٢]

---

(١) « الشعر العروضى » وصف استخدمه عباس العقاد كثيراً حتى قارب « المصطلح » ويقصد به ذلك النوع من الشعر الخالى من المضمون وليس فيه إلا مراعاة الوزن العروضى لموسيقى الشعر فحسب . راجع : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى . ط القاهرة (١٩٧٢) ، كتاب الهلال . العدد ٢٥٢ . يناير ١٩٧٢ . ص ١٠ .

(٢) البيت من قصيدة قالها شوقى سنة ١٩١٤ يستنكر فيها الحماية البريطانية لأنها عزلت السلطان عباس حلمى الثانى ، راجع النص كاملا .

أحمد شوقى : الشوقيات ، ط القاهرة (د . ت) ، المكتبة التجارية ج ١ ، ص ٢١٦ .

فى رحلة التعليم :

يدخل شوقى فى الرابعة من عمره « كتاب الشيخ صالح » ويبدو أن الدراسة فى هذا الكتاب كانت سيئة تعتمد على التلقين والحفظ فى التعليم ، والعصا أو ما هو أقسى منها فى التربية : وهذا ما جعله يصرح بأن إدخاله الكتاب كان « من أهلى جناية على وجدانى[٣] » .

وينتهى شوقى من دراسة المرحلة الثانوية فى سن مبكرة - (١٨٨٥) ، ثم ينتهى من دراسة الحقوق والترجمة « عن الفرنسية » (١٨٨٩). وكان فى أثناء دراسته للحقوق يتلقى نوعا آخر من الدراسة الأدبية ، فقد تتلمذ على يد الشيخ حسين المرصفى - أستاذ البارودى أيضًا - وقرأ معه كتاب « الكشكول » لبهاء الدين العاملى وشعر البهاء زهير ، كذلك اتصل شوقى فى هذه المرحلة أيضا بالشيخ حفنى ناصف وتتلمذ عليه سنتين .

ومع انتهاء شوقى من دراسة الحقوق تكون موهبته قد نضجت ، وأعلن ميلاد شاعر جديد بمصر . ويبدو أن شوقى خلال هذه المدة كان على وعى بأمرينْ بدأ ينفّذهما بحرص ، حتى وصل إلى ما وصل إليه من مكانة أدبية ومرتبة اجتماعية :

الأول : إن تتلمذه على حسين المرصفى ثم حفنى ناصف وعبد الكريم سلمان ، ومعاصرته للبارودى وغيره من شعراء البعث - كلُّ هذا جعله يعمّق صلته بالتراث القديم حفظا ودراسة ، وتكشف مقدمة الجزء الأول من الشوقيات سنة ١٨٩٨ ، وديوانه كاملا فيما بعد عمن قرأهم وتأثر بهم من شعراء العربية ، بدرجة تحس معها أن شوقى استوعب كل من سبقه بصفة عامة ، ومن استهواه منهم خاصة المتنبى والبحترى ، حاول أن يتبع مسارهم الفنى وأن يعارضهم فى المشهور من قصائدهم[٤] .

وعلى الرغم من التقاء شوقى بالحضارة والأدب الأوربيينْ فى فرنسا - أثناء البعثة الدراسية - وأسبانيا - أثناء النفى - إلا أنه ظل يستمد من « عروبة الفن » ماهية الشعر وأداته .

---

(٣) اعتمدنا كثيرا فى ترجمة شوقى على ما ذكره عن نفسه فى تقديمه لديوانه « الشوقيات » فى طبعته الأولى (١٨٩٨) . راجع ص ٨٥ وما بعدها من الباب الثانى من كتاب « مختارات من شعر أحمد شوقى » . طه وادى ، القاهرة - ١٩٧٢ ، ط الهيئة المصرية ص ١٠٢ وما بعدها .

(٤) عارض شوقى الكثير من شعراء العربية العربية الكبار على اختلاف العصور والأوطان أمثال : أبى تمام والبحترى والمتنبى وابن زيدون وابن الخطيب الأندلسى والبهاء زهير والإمام البوصيرى وغيرهم . بل تجاوز ذلك إلى معارضة بعض المعاصرين له أمثال إسماعيل صبرى .

الشيء الثانى : الذى وعاه شوقى - منذ وقت مبكر - أنه أعد نفسه ليكون كما قال عن نفسه :

شاعرُ العزيز وما بالقليلِ ذا اللقبْ

لذلك لم ينشر فى بدء حياته شعرا إلا فى مدح الخديوى ، بل كان يصرُّ أحيانا على أن يقدم له مدحته يدا بيد . ولعل السبب فى هذا هو ارتباط اسرته بالقصر ، وفهمه التقليدى لوظيفة الشعر ، وقد تكون تجربة البارودى مع العرابيين وما جرته عليه من نفى وتشريد ذات أثر فى هذه الناحية أيضا . لكن يبدو أن السبب الأهم هو أن فهمه التقليدى لماهية الشعر ووظيفته جعله يطمئن إلى وظيفة الشاعر « المادح » ويرضى بها . وقد حاول أن يعتذر عن هذا الفهم فى تقديم ديوانه ، فيقول « إنى قرعت باب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ، والقوم فى مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحا فى مقال عال » .

ولا يعنينا - الآن - تفنيد ما فى هذه القضية من مغالطة ، قدر ما نريد أن نوضح أن صلة شوقى بالخديوى توفيق أهلته لبعثة يدرس فيها الحقوق فى فرنسا أوائل سنة ١٨٩١ ، حيث قضى سنتين فى باريس وثالثة فى مونبلييه . وكان هدف توفيق من هذه البعثة أن يصقل موهبته ليكون شاعره « الخاص » المسبح بحمده والمتحدِّث باسمه ، لذلك يطلب منه فى إحدى رسائله إليه : « يجب ألا تشغلك دروس الحقوق التى يمكنك تحصيلها وأنت فى بيتك بمصر عن التمتع بمعالم المدينة القائمة أمامك ، أن تأتينا من مدينة النور باريز بقبس تستضيء به الآداب العربية » .

« إن باريس كانت تعج أثناء إقامة شوقى بها بالمذاهب الأدبية والفنية المختلفة ، فكانت هناك الواقعية والرمزية وبقايا الرومانسية وطلائع « الفرويذية » وإلى جوارها كانت الكلاسيكية لاتزال حية كما لا تزال حتى يومنا هذا وبخاصة فى الأدب المسرحى .. ولما كانت المسارح التى تعرض الروائع الكلاسيكية هى التى تحتضنها الدولة ، وهى التى رسخت شهرتها وذاع صيتها فى العالم أجمع ، فالظاهر أنها هى التى جذبت أحمد شوقى أكث مما جذبته المسارح الأخرى ، حاصة وأن المسرحيات الكلاسيكية كلها مسرحيات شعرية[٥] » .

على أن شوقى - فيما يبدو - كان يقف من الأدب ومذاهبه موقف الهاوى

---

(٥) محمد مندور : المسرح - القاهرة ، دار المعارف (الثانية) ، ١٩٦٣ ، ص ٧١ .

المتذوق ، يتأثر بشعراء أو جوانب من فنهم ، وليس بسمات محددة لمذهب بعينه ، وقد صرح منذ وقت مبكر بإعجابه بثلاثة شعراء فرنسيين على اختلاف اتجاهاتهم وهم : فيكتور هوجو - ألفريد دى موسيه - لامرتين . ولكنه فى أواخر حياته (١٩٢١) يذكر أن شعراء العربية عنده أفضل من أى شاعر آخر ، حتى لو كان من هؤلاء الثلاثة الذين « كان يفنى فيهم »[٦] » . وننتهى إلى أن تأثر شوقى بالآداب الغربية لم يكن منظما بحيث يبدو واضح المعالم فى أدبه بصفة عامة ، باستثناء شكسبير الذى تتبعه بدقة فى مسرحيته عن كليوباترة ، كما سنوضح فيما بعد .

* * *

فترة المجد فى حياة شوقى وفنه :

يعود شوقى من بعثته أواخر سنة ١٨٩٣ بعد وفاة الخديوى توفيق ، ليعمل فى معية عباس حلمى الثانى بعد أن أُقنع به[٧] . ويقتربان بحكم تقارب السن بدرجة تذكرنا بعلاقة المتنبى بسيف الدولة الحمدانى (٣٣٧ - ٣٤٦ هـ) . وتشهد الفترة من سنة ١٨٩٣ - ١٩١٤ سنوات المجد الاجتماعى والأدبى بالنسبة لشوقى :

فمن الناحية الاجتماعية :

كان شخصية مرموقة فى بلاط الخديوى وصار من أقرب المقربين إليه يوفده مندوبًا عنه إلى الخارج ، ويحضره ندواته واجتماعاته السياسية باعتباره أحد رجاله ، ونتيجة لهذا التقارب كان شوقى فيما يبدو المعبر - برضا واقتناع - عن سياسة القصر ومدح الخديوى . وتحددت صلته برجال الأمة وزعماء السياسة بحسب قربهم أو بعدهم من القصر .

أما من الناحية الفنية :

فقد أسهم شوقى - على درب الإحياء الشعرى وبدايات التجديد فيه - بمحاولات كثيرة كمًّا وكيفا ، فشعره فى هذه المرحلة يمثل مرحلة متقدمة من مراحل إحياء الشعر العربى التى بدأها البارودى : حيث أصبحت الجملة الشعرية أصفى لغة وأثرى خيالا

---

(٦) فى بيان تأثر شوقى بـ « هو جو و « دى موسيه » و « لامرتين » و « لافونتين » . راجع اعترافاته بذلك فى :
- مقدمة الشوقيات : فى الفصل الثانى من هذا الكتاب .

(٧) لم يقتنع الخديوى عباس حلمى بشوقى إلا بعد أن أقنعه به كل من : مصطفى كامل ، وبطرس غالى ، وبشارة تكلا . راجع : شوقى ضيف « شوقى شاعر العصر الحديث » . القاهرة ، دار المعارف ١٩٥٥ ، ط ثانية ، ص ١٦ .

وأقوى تركيبا ، وحمّلها طاقة غنائية عذبة ، موظفة عناصر التراث القديم ومطوّرة لها . وهذه العودة إلى مصادر العروبة هى التى وحّدت « الذوق » حول شعر شوقى ، وأهلته بالتالى ليكون أمير الشعر العربى سنة ١٩٢٧ .

كذلك نجد عند شوقى أثناء هذه الفترة بدايات للشعر « الوجدانى » المعبر عن الذات مثل قصيدته حديث عن النفس (١٨٩٥) وهو يبدؤها بقوله :

صحوتُ واستدركتنى شيمتى الأدبُ   وبتُّ تُنكرنى اللذاتُ والطربُ

ويذكر فيها بعد ذلك :

أوشكتُ أتلفُ أقـلامى وتُتلفنى   وما أتلّت بنى مصرَ الذى طلبوا

هُوراوْا أنْ تظل القُضبُ مغمدةً   فلن تذيبَ سوى أغمادِها القُضبُ

رضيتُ لو أن نفسى بالرضا انتفعتْ   وكمْ غضبتُ فما أدنانىَ الغضبْ

وهذه القصائد مع قلتها – فى ديوانه – وأهميتها لم يقف عندها كثير من نشروا ديوانه ، أو من تناولوه بالتحليل والنقد .

ويكاد ينفرد شوقى أيضا فى هذه المرحلة بما يمكن أن نسميه بالشعر الوطنى الذى يستلهم تاريخ مصر منذ الفراعنة مشيداً بحضارتها الخالدة ، وتاريخا العريق ، تعبيراً عن رغبة مصر فى التحرر والاستقلال والقيام بدورها الحضارى المؤثر . وشعره فى هذا المجال على الرغم من إطاره الغنائى تشع فيه سمة الطابع « الملحمى » ، المعبر عن وجدان أمة ، من ذلك قولة فى قصيدة « كبار الحوادث فى وادى النيل » (١٨٩٦) :

وبنَيْـنـا فَلَمْ نـخـلِّ لبـانٍ   وعلَوْنـا فلم يَجُزْنـا عَـلاءُ

ومَلَكْنـا فـالمـالكـون عبيـدٌ   والـبرايا بـأسـرِهم أُسـرَاءُ

قـلْ لبـانٍ بنى فشـادَ فغـالى   لم يَجُزْ مصرَ فى الزمان بِناءُ[٨]

كذلك كثر شعره الإسلامى فى هذه المرحلة بدرجة وهم فيها بعض الدارسين (محمد حسين هيكل ، وغيره ممن أخذوا هذا الرأى عنه) أن شعره الإسلامى يعبر عن شخصية « رجل مؤمن عامر النفس بالإيمان » ، بينما شعره فى الغزل والخمر واللهو يقدم لك « رجل دنيا يرى فى المتاع بالحياة ونعيمها خير آمال الحياة وغاياتها »[٩] ، فاتهموه بازدواج الشخصية (Schizophrenia) . كما ظن آخرون أن شعره فى الترك يعكس حنينا

(٨) راجع النص كاملا فى : الشوقيات ، ج ١ ، ص ١٧ .

(٩) راجع تقديم : محمد حسين هيكل للشوقيات ، ج ١ ، ص ٧ .

إلى أصوله التركية التى ورثها عن أسرته . ولكن الحقيقة – فيما نرى – أن الشعر الإسلامى والتركى كان تعبيرًا عن تيار سياسى قائم إذ ذاك ، يروج له الخديوى عباس حلمى ومصطفى كامل زعيم الحزب الوطنى ، وكان هذا التيار يتبنى الدعوة إلى فكرة « الجامعة الإسلامية » توحيدًا للشعوب الإسلامية تحت ظل الخلافة التركية ، ليكون فى ذلك درءٌ للاستعمار الأوربى الذى اتسعت اطماعه فى المنطقة العربية ، كما كان شعره الإسلامى فى هذه الفترة – بالإضافة إلى ما له من قيم دينية وأخلاقية ، وإشادة لا حد لها بشخصية الرسول ، إذ يعد شوقى أكثر مدحا له – تجسيدًا لمشاعر الوجدان العربى ، ونزوعه نحو استنفار مقوماته ، انطلاقًا نحو النهضة والاتحاد . وفى هذا بعض ما جعل لشعره تأثيرًا قويا على الشعب العربى حتى اليوم ، إذ يمثل شوقى « شاعر النهضة » المتغنى بقيم القومية العربية والمجسد لمشاعرها وآمالها .

وتنتهى هذه الفترة بأن تصل القصيدة « الغنائية » عند شوقى إلى أوج نضجها – حسب رؤيته للفن – وتنتهى أيضًا بنفى شوقى إلى إسْبانيا بعد عزل عباس حلمى ..

* * *

فى المنفى :

أبعدت السلطات الإنجليزية شوقى عن مصر وقطعت الروابط بينه وبين القصر ، فاختار أسبانيا ، وأقام فى برشلونة حوالى أربع سنوات (١٩١٥ – ١٩١٩) . ونستطيع أن نجمل أثر النفى على شوقى فيما يلى :

أنه زاد من إحساسه بالانتماء إلى وطنه ؛ لذلك فشعر المنفى يدور حول إحساسه القوى بالغربة والعذاب ، وعلى هذا فقد أضعفت فترة النفى الروابط التى تربطه بالقصر ، وقوت فى وجدانه الشعور « بالانتماء الوطنى » . وقصيدة شوقى – فى أثناء النفى – أقرب إلى الغناء الحزين الذى يمزج أزمة الذات بآلام الوطن . وتؤهل هذه الأحزان المكثفة شعر المنفى ليكون من أصفى وأروع ما قدم ، من ذلك قوله فى إحدى هذه القصائد معارضا « سينية البحترى » :[١٠]

وطنى لو شُغلتُ بالخلد عنه ... نازعتْنى إليهِ فى الخلدِ نَفْسى
وهفا بالفؤاد فى سلسبيلٍ ... ظمأٌ للسواد من « عيْن شمْسِ »

---

(١٠) راجع النص كاملا فى الشوقيات ، ج ٢ ، ص ٤٤ وما بعدها .

شهِدَ اللهُ لم يغبْ عن جفُونى شخصُه ساعةً ولم يَخْلُ حَسِّى[١١]

كذلك كتب فى المنفى مسرحيته النثرية الوحيدة « **أميرة الأندلس** » ، التى أعاد كتابتها ثانية حين سيطرت عليه فكرة الكتابة للمسرح فى أواخر أيامه .

نظم شوقى أيضًا فى المنفى « أرجوزته » الشعرية المطولة المعروفة باسم « **دول العرب وعظماء الإسلام** » ، وهى ضرب من الشعر التعليمى يؤرخ فيه للأمة العربية حتى نهاية العصر الفاطمى . وهذا الكتاب – رغم طوله – ليست له قيمة فنية كبيرة .

* * *

بعد العودة إلى الوطن : تمتد هذه المرحلة منذ أواخر سنة ١٩١٩ حين عاد من المنفى حتى وفاته فى ١٤ أكتوبر ١٩٣٢ ، وإذا كانت مرحلة ما قبل النفى يسيطر عليها فنيا شعر المدح ، فإن هذه المرحلة يغلب عليها شعر المناسبات ، إذ كان يعبر فيها – بحكم مكانته الاجتماعية والأدبية – عما يجرى فى وطنه من أحداث عامة أو خاصة وهو يشير إلى هذا الدور قائلا :

رب جارٍ تَلَفَّتَتْ مصرُ تُوليهِ سُؤالَ الكريم عن جيرانه

بعثتنى معزيًا بمآقى وطنى أو مهنئا بلسانه

كان شعرى الغناءَ فى فرح الـ ـشرقِ وكان العزاءَ فى أحزانه[١٢]

وشعر المدح والمناسبات عند شوقى يمثل بالفعل جانبا كبيرًا من ديوانه . وهذه القضية من أهم القضايا التى يثيرها تراثه سواء من حيث الجمع أو الدراسة ، فديوان شوقى حين أعيد طبعه – فى حياته – أسقط منه الكثير نتيجة تغير الظروف السياسية ، وقد تبعه فى هذا من جمعوا ديوانه .

وهذه – فيما نرى – نظرة غير صحيحة ، إذ ينبغى التصدى لشعر شوقى ومعاملته بمقاييس الفن وحدها . إن جانبا كبيرًا من تراثنا الشعرى يندرج تحت المدح والمناسبات ، ومع ذلك مازال يدرس وينشر ، وبالمثل نطالب بتطبيق القضية على شعر شوقى .

أما بالنسبة للنقد فكان هذا الشعر مدعاة للهجوم – بالحق وبالباطل – على شوقى . وقد قاد هذه الحملة عليه بضراوة كل من عباس محمود العقاد وطه حسين ، وجاراهما

---

(١١) الشوقيات ج ٢ ، ص ١٩٢ .

(١٢) راجع النص كاملا فى الشوقيات ج ٢ ، ص ١٢٩ .

بعض الدارسين ، إذ أن الفترة التى شهدت قسوة الحكم على شعر شوقى من هذين الناقدين الكبيرين - اللذين يمثلان وجهة نظر رومانسية فى الأدب إنتاجًا ونقدا - كانت قريبة زمنيا من الفترة التى تم فيها الإجماع على تتويجه أميرًا للشعر العربى سنة ١٩٢٧ .

الفصل الثانى
شوقى الشاعر

(أ) رؤية معيارية :

فى محاولة لضبط المنهج النقدى لدراستنا عن شوقى حتى يكون الحكم عليه أقرب إلى الصواب والحيدة ، نرى أن هناك عاملين مهمين يساعدان على ذلك :

الأول : تحديد السمات العامة للمجتمع الذى كان يعيش فيه ، وموقفه من حركة هذا المجتمع ، وهذه المعرفة سوف تساعد كثيرا على توضيح فهمه لماهية الشعر ووظيفته . وبالتالى فإن هذا الفهم يساعد فى تقويم إنتاجه والحكم عليه .

الثانى : أن ننظر إلى تراث الشاعر كحلقة فى تطور فن خاص له تقاليده ومقوماته ، وعلى قدر قرب الفنان من التراث حتى يكون أسيرًا له يكون أقرب إلى السلفية والمحافظة ، وكلما حاول أن يثرى تجربته بالاستفادة من التراث القديم والمعاصر ، والعالمى ، كان إنتاجه أقرب إلى التجديد وألصق بحياة عصره ، أى أننا مطالبون من خلال هذا العامل الفني أن نقوم تراث شوقى على نحو ما كان يفرضه تاريخ الأدب من تطور . وسوف نرى أنه بدأ بداية طيبة تتسق مع طبيعة المرحلة التاريخية التى عاشها ، ولكنه لم يحاول - كثيرًا - بعد ذلك أن يجدد ويطور فنه ليلائم واقعه وعصره .

أما بالنسبة للعامل الأول (الاجتماعى) :

فإن المجتمع المصرى الذى أجهضت ثورته الوطنية (١٨٨٢) التى قادها أحمد عرابى ، واحتل الإنجليز بلاده وقع أسيرًا لسلطتين :

إحداهما : شرعية تتمثل فى الحاكم وأسرته ومن يلوذ بها من المتمصرين .

والثانية : فعلية تتمثل فى المستعمر الأجنبى وجهازه الإدارى والفنى والعسكرى .

هذا المجتمع الذى كانت تسيطر عليه العلاقات الاجتماعية شبه الإقطاعية - بصفة عامة - حيث هناك قلة تنعم بالثروة والنفوذ ، وأغلبية ساحقة مستغلة يؤرقها الظلم الاجتماعى والسياسى[1] . وسط هذه الظروف كان شوقى بحكم نشأته الخاصة ، فهو

---

(١) طه وادى ، شعر ناجى - الموقف والأداة ، طبعة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ١٤ - ٢٥ .

وليد أسرة متمصرة ، وربى فى حضن جدة دللته - يحاول أن يحدد لنفسه مسارها مرتبطًا بالقصر ، بالقوة صاحبة النفوذ ، لذلك بدأ « يوظف » موهبته الشعرية منذ ظهرت فى مدح الخديوى توفيق « ولى النعم » ليضمن حياة مستقرة رغدة ، بعيدًا عن حركة الجماهير التى كان يعجز عن الانتماء إليها .

والحقيقة أن موهبة شوقى ظهرت منذ البداية قوية متدفقة ، بحيث جعلت الخديوى يعامله بنفس القدر من الذكاء « الخبيث » إنه من أجل أن يأسر شوقى ليسبح بحمده وظف أباه فى إحدى وظائف « الخاصة الخديوية » ثم وظف شوقى أيضا فى قلم الترجمة بالقصر . أكثر من هذا أنه قد تبناه فأرسله فى بعثة على نفقته إلى فرنسا ، وقال له مودعًا بعد أن سلمه مائة جنيه . « لا حاجة بك منذ ايوم إلى أهلك ، فلا تعنتهم وأعنت أباك هذا الغنى » .

وإذا كان شوقى يعتذر عن تأثير الشعر القديم عليه فى كونه شاعرًا تقليديا ، فإنه ما إن يستقر فى فرنسا حتى يحاول التجديد على قدر طاقته الشابة إذ ذاك ، فأخذ يبعث : « بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد المعانى وحديث الأساليب بقدر الإمكان » وكان التجديد يبدو خاصة فى المقدمة الغزلية التى صده الخديوى عنها وأمر بعدم نشر الجزء الغزلى من قصيده :[٢]

خدعوها بقولهم حسناءُ   والغوانى يغرُّهنَّ الثناءُ

ومن أمثلة التجديد فى مقدمة القصائد المقدمة التى أوردناها ضمن المختارات بعنوان « محب غريب »[٣] .

ثم أرسل إلى الخديوى مسرحية « على بك الكبير » فصرفه عن المسرح أيضًا : « فصادفت هذه النصيحة من أمير ذكى حكيم هوىً فى فؤادٍ مطوى على طاعته ، نازل على حكم الشعر والأدب » .

وبعد هذا طرق شوقى مجالا ثالثاً فى التجديد ، إذ بدأ يترجم الشعر الفرنسى بشعر عربى ، من ذلك : « القصيدة المسمّاة بالبحيرة من نظم « لامرتين » وهى من آيات الفصاحة الفرنساوية ثم أرسلتها .. ليطلع الجناب الخديوى عليها » ، ولم يأته رد من الخديوى ، بل إن الكراسة نفسها ضاعت « وعدت دون ذلك عواد » . فلم تنشر القصيدة .

---

(٢) راجع : مختارات من شعر شوقى ، طه وادى ، ص ٧٢ .

(٣) راجع : مختارات من شعر شوقى ، طه وادى : ص ٧٢ .

وأخيرًا يلجأ شوقى إلى « نظم الحكايات على أسلوب لافونتين » الشهير وكنت إذا فرغت من وضع اسطورتين أو ثلاث ، اجتمع بأحداث المصريين ، وأقرأ عليهم شيئا منها فيفهمونه لأول وهلة ..[٤] » .

لكن الخديوى توفيق يصرفه عن هذا كله فينصرف استجابة لأمر « سيده » .
عاد شوقى إلى مصر بعد أن مات توفيق الذى بعثه ، وتردد عباس حلمى فى أمره ولكنه أقنع به فاقتنع – كما سبق أن أوضحنا – وبنفس الدرجة فى الدهاء عامل كل منهما صاحبه : الخديوى حاول أن يستفيد منه كرجل « بلاط » مثقف يحضر ندواته ومؤتمراته ويصحبه فى سفرياته ، وإن زاد الشعر على ذلك فلا ضير . أما شوقى الذى صمم منذ صغره على ألا يترك « قصر العزيز » فقد تحول إلى رجل بلاط يدور حيث أميره ، ولا يرى الأمور إلا من خلال عينيه . وحين يعزل الخديوى (١٩١٤) يحاول أن يتمسك بأبواب القصر وأن يتقرب من الإنجليز لكن ذلك لا يغير من قرار النفى ، فيختار إسبانيا لبعدها عن محاور الحرب .

ويحسن بعض الباحثين الظن بشوقى بعد عودته من النفى فيهللون لربة الشعر ، التى فكت عقال شوقى وأطلقته من قفصه الذهبى ومن قصور الحكم إلى بيوت الشعب . والواقع أن هذه الفكرة فيها قدر كبير من المبالغة ، فقد عاد شوقى وظل يمدح الملك فؤاد أملا فى أن يقربه إليه أو أن يظفر برتبة « الباشوية » . لكن جبرية التطور أكدت استحالة العودة إلى القصر ، فالحاكم لم تعد بيده – إلى حد كبير – مقاليد الحكم وحده ، بل صارت هناك وزارة ومجالس نيابية وأحزاب مرتفعة الصوت ، وهناك المجتمع الذى تغير بناؤه الطبقى وبرزت فيه – بقوة وجسارة – الطبقة البرجوازية الوسطى ، التى تصدت لريادة الحياة السياسية والفكرية والاجتماعية ، ثم هناك أيضا المناخ الوطنى الذى أحدثته ثورة سنة ١٩١٩ .

كل هذه الظروف أفضت بشوقى إلى أن ينتهى قريبًا مما بدأ ، بالنسبة للفن الشعرى من حيث الماهية والوظيفية ، ولكن ظهر تأثيره بتغير الظروف الاجتماعية لا من خلال القصيدة الغنائية ، وإنما من خلال المسرح الشعري كفن جماهيرى شغفت به الطبقة الجديدة فى مصر وروجت له ، ومن خلال المسرح أيضا كانت محاولة شوقى أن يجدد فى القصيدة الغنائية – داخل النص المسرحى – ويبث فيها بعض ما كان يتطلبه

---

(٤) راجع : النصوص السابقة ضمن مقدمة الشوقيات فى الباب الثانى .

الرومانسيون ، وعلى هذا ينبغى أن تحسب ضمنَ شِعره الغنائى معظمُ المقطوعات التى وردت فى مسرحه .

وأما بالنسبة للعامل الثانى (الفنى) :

فقد عاصر شوقى مرحلتين فى تاريخنا الأدبى هما : الإحياء والتجديد .

أما بالنسبة للمرحلة الأولى (الإحياء) : فكانت فى جوهرها بعثا للتراث القديم وإحياء للغة . وقد بدأت مع النهضة الحديثة فى النصف الأول من القرن التاسع عشر الذى شهد المجد السياسى لامبراطورية مصر فى عهد محمد على وشهد أيضا نهضة حضارية حين بدأت مصر عن طريق البعثات العائدة من أوربا تؤسس نهضتها الجديدة . فى هذه المرحلة بدأ نشر التراث القديم - عن طريق مطبعة بولاق التى تأسست سنة ١٨٢٢ -وبعث الفكر والأدب . وتأتى اللحظة التاريخية المواتية لنضج هذه المسيرة مع فترة الكمون الثورى والتمهيد الفكرى لثورة عرابى . وكان محمود سامى البارودى رائد هذه المرحلة ، إذ تثقف ثقافة واسعة وصلته بشعراء العربية فى عصور ازدهارها الأدبى ، ومن ثم كانت قدرته الفائقة على أن يهجر ماكان شائعا من نظم عروضى إلى شعر جديد يصله « بديوان الشعر العربى » . وعلى هذا فإن جوهر ما أداه البارودى للشعر العربى - عامة - بعثه للغة الفن حيث أعاد لها رموزها الثرية ، وقدرتها الدلالية على التعبير عما فى الوجدان بعد أن نضب منها معين الحياة ، وقد سارت على درب البارودى فى الأحياء مدرسة كبيرة ذات شعب عدة فى الوطن العربى كله ، لعل أسبقها وأغزرها إنتاجا الشعبة المصرية . ولا نصل إلى أواخر القرن الماضى وبداية الحالى حتى نجد شعراء الإحياء أنفسهم قد بدأوا يحسون أن دور مدرستهم قد انتهى ، ويجب عليهم أن يتطلعوا إلى الفنون والمذاهب الجديدة التى بدأت تصل إليهم من الغرب ، ويعبر عن هذه الفكرة أحمد نسيم فى ديوانه (١٩٠٨) بقوله :

فيا شعراءَ الـزمان افقهُـوا ... وجُولوا بطرفٍ لكم جائلِ
جُذوا الغربَ فى شعركم أسوةً ... ليحيا به الشرق فى الآجلِ

ونفس المعنى يكرره حافظ ابراهيم قائلا :

آنَ يا شعرُ أن تَفكَّ قيودًا ... قيّـدَتْنا بهـا دعـاةُ المحـالِ
فـارفعُوا هـذه الكمائمَ عنّـا ... ودعُونا نشمُّ ريحَ الشمالِ[٥]

---

(٥) حافظ إبراهيم : ديوان حافظ ، ط المطبعة الأميرية ، القاهرة ١٩٥٥ . ج ١ ، ص ١٨٥ .

ويبرز شوقى فى إطار مدرسة الأحياء علامةً على نضجها وكمالها ، إذ يعكس شعره الفهم الذكى للتراث واستيحائه فنيا - كما سنوضح فيما بعد . كذلك فإن « الأداء اللغوى للجملة الشعرية » عند شوقى به سمة مميزة معجزة ، تذكرك بالمتنبى وأساليبه الشعرية النقية . وفيها من الجرس الموسيقى المصفى ما يدل على عبقرية وقدرة خلاقة ؛ من هنا كان شعره من أفضل النماذج للغناء والتلحين ؛ أى أن الإنتاج الذى قدمه شوقى ، كان أغلبه داخل الإطار التقليدى لشكل القصيدة العربية .

لكن الذى ينبغى ألا يغب عن الذهن هو محاولة شوقى الدائبة لتطوير فنه ، سواء داخل الشكل القديم خاصة فى المقدمة الغزلية أو الخمرية للمدح ، أم من حيث سبقه إلى فنون جديدة ظل وحده تقريبًا فريدًا فيها مثل « الشعر التاريخى » ، الذى تأثر فيه - غالبا - بفن فيكتور هوجو فى ديوانه - الذى يقال إن شوقى كان يحفظه عن ظهر قلب - « أساطير العصور »[٦] . وكان هذا الشعر التاريخى الذى لم يجاره فيه شاعر آخر مصدر زهو لشوقى الذى علل سر ولعه به قائلا :

وأنا المحتفِى بتاريخِ مصرَ منْ ... يصُنْ مجدَ قومِه صانَ عِـرْضا

وكان الحسُّ التاريخى بمصر والعروبة يقظًا فى وجدان شوقى بدرجة قوية ، فمضى يكرره فى أكثر من قصيدة ومناسبة .

كذلك سبق شوقى إلى نوعين من الشعر ، أهتم بهما كثيرًا شعراء التجديد الرومانسيون هما : شعر الوصف والطبيعة ، ثم الشعر الذاتى الوجدانى ، ويلاحظ على النوع الأول أنه كان يشكل لوحته الموصوفة من الخارج إلى حد كبير ، ويحاول أن يصورّها برؤى حسية ظاهرية دون أن يمتزج بالموصوف أو يضفى عليه بعض مشاعره النفسية . كما نجد فى قصيدة : أبو الهول - وصف النخيل - توت عنخ آمون ، على سبيل المثال . وأما بالنسبة للشعر الوجدانى الذى يتناول الحديث عن الذات الشاعرة فنجد له بعض النماذج ، ولكن شوقى فيما يبدو لم يكثر منه . وربما كان ذلك بسبب ما عرف عنه من حساسية مفرطة فى التعامل مع الناس جلته أقرب إلى المحافظة المريبة فى علاقته بهم . وربما كان نفس السبب هو ماحجب شعر الغزل عن النمو والتطور عنده على الرغم من رقته وعذوبته وقوة تأثيره . ونجد عند المتنبى وشوقى ظاهرة مشتركة مؤداها أن شعر الغزل عند كليهما لا يعكس تجربة حقيقية ، ومع ذلك تحس فى شعريهما

---

(٦) يراجع مقال بعنوان : أثر الثقافة الغربية فى شعر شوقى ، العوضى الوكيل ، مجلة الهلال القاهرة - نوفمبر ١٩٦٨ .

الغزلى بقدرة فائقة على وصف محاسن الحبيبة والتعبير عن حرارة الشوق وتباريح الحب. إن موهبة شوقى الخلاقة وقدرته على التعبير الموسيقى المغنى كانتا تؤهلانه للقيام بدور كبير فى شعر الحب الذى يعد فى تراثه من أروع ما كتب سواء فى شعره القصائدى أو المسرحى ، ومن عجب أن كثيراً من شعره الغزلى مختف حتى من الديوان نفسه بحجة أنه مقدمات للمدح .

هناك ألوان أخرى فى شعره مهما اختلفنا فى تحديد قيمتها فإنها سوف تظل موضوعات خاصة بشوقى ، من ذلك شعر الفكاهة وهو ما جمع تحت عنوان « محجوبيات » فى الشوقيات والشوقيات المجهولة – وهذه القصائد لم يشر إليها أى من دراسيه .

وللأطفال أيضًا عند شوقى شعر يبدو فى إطارينْ : الأول قصص رمزى تدور حول عالم « الحيوان » والثانى مقطوعات كتب بعضها لأطفاله وأحفاده ، وأخرى كتبها فى بداية حياته رغبة منه فى إيجاد أدب للأطفال المصريين ، « مثلما جعل الشعراء للأطفال فى البلاد المتمدينة منظومات قريبة التناول يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم » . كما صرّح بذلك فى تقديمه للشوقيات .

وننتهى من كل هذا إلى أن شوقى فى إطار التيار الإحيائى للشعر يمثل مرحلة خطيرة وهامة فى تجديد الشعر العربى الحديث ، إذ لولا بعث التراث الفنى القديم : معنى وصورة ولغة ، لما استطاعت المدرسة الرومانسية أن تجدد تيار الشعر وتحول مساره . ولا شك أن كل من جاء بعد شوقى أو عاصره قد تأثر به إن إيجابا بالمحاكاة والاستلهام ، أو سلباً بالاتجاه إلى غير ما أخذ عليه .

المرحلة الأدبية الثانية : التى عاصرها شوقى هى مدرسة (التجديد الرومانسية) ، التى تتسق رؤيتها الأدبية مع الفلسفة الاجتماعية والفكرية للطبقة البروجوازية الجديدة ، إن أسمى ما أدته البرجوازية على المستوى الاجتماعى هو تحريرها للفرد – أبن طبقتها ، من هنا وجب أن يكون الفن – فى مفهومها تعبيرا عن الذات سواء أكان هذا التعبير تغنيًا بالآمال الفردية أو بكاء عليها أم هروبا من ضغوط المجتمع إلى رحابة الطبيعة . ويعد عبد الرحمن شكرى (١٨٨٦ – ١٩٥٨) أسبق المؤصلين لهذه المدرسة ، حيث أخرج ديوانه الأول سنة ١٩٠٩ وصدره بهذا البيت :

ألا يا طائر الفِردوْ سِ إنَّ الشعرَ وِجْدانُ

وهذه المدرسة دخلت عالم الشعر بثقافة جديدة تستمد جذورها من الأدب

الانجليزى ، وبفهم جديد مغاير لماهية الشعر ووظيفته . ويوضح شكرى هذه الحقيقة فى مقدمة ديوانه « زهر الربيع » الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩١٦ بقوله : « ليس الشاعر الكبير من يعنى بصغيرات الأمور ولكنه الذى يحلق فوق ذلك اليوم الذى يعيش فيه ، ثم ينظر فى أعماق الزمن آخذا بأطراف ما مضى وما يستقبل ، فيجىء شعره أبديا مثل نظرته . وهو الذى إذا قذف بأشعاره فى حلق الأبد ساغها ، فعيب شعرائنا جهلهم جلال وظيفة الشاعر ، لقد كان بالأمس نديم الملوك وحلية فى بيوت الأمراء ، ولكنه اليوم رسول الطبيعية ترسله مزودا بالنغمات العذاب كى يصقل بها النفوس ويحررها ويزيدها نورا ونارا . فعظم الشاعر فى أعظم إحساسه الحياة وفى صدق السريرة الذى هو سبب إحساسه بالحياة(٧) » .

ونفس المعنى يؤكده عبد الرحمن شكرى شعرا بقوله :

إنما الشعرُ نغمةٌ ... كحنين المزامرْ
يرفعُ النفس سحرُه ... عن وِهادِ الحقائرْ
يُبلغ النفس أفقها ... كجناح لِطائر
يفتحُ النفس ضوْؤه ... مثل ضوءَ التَّباشَر
مثلما يفتحُ الصبا ... حُ زَهىَّ الأزاهِر

وقد تزعمَ هذه المدرسةَ الرومانسية : مطران وعبد الرحمن شكرى وعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى، وتبدأ فى الترويج – بقوة وبصوت عال – لمذهبها الفنى الجديد . ومن ثم تأتيها ردود التأييد والمجاراة – نظرًا وممارسة ، فهما وإبداعاً – لا من الأقطار العربية المحاورة فحسب ، بل من أصوات عربية نائية لشعراء المهجر فى أمريكا . وقد شهد العقدان الثانى والثالث من القرن العشرين نهضة شعرية ، وثورة على المفاهيم السلفية فى التعبير والنقد ، وبدأت ترودُ بثقة وإخلاص الطريق إلى تجديد الأدب العربى عامة والشعر خاصة ، وكانت ثورة مدرسة « شكرى »(٨) هذه تأمل فى أن تسقط كل عائق يحد من قدرة الشعر العربى على أن يتناول مايتناوله الشعر الأوربى من أشكال قصصية ومسرحية حتى لو أدى ذلك إلى تشطير الأوزان ، وعدم توحيد القوافى . وعباس العقاد يشير إلى ذلك فى تقديمه لديوان المازنى قائلاً : « لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد

(٧) عبد الرحمن شكرى : ديوان عبد الرحمن شكرى الإسكندرية سنة ١٩٦٠ ، ط أولى ، منشأة المعارف ص ٢٨٧ .

(٨) أثرنا لأسباب موضوعية تسمية المدرسة التى سادت فى الشعر فى هذه المرحلة الأولى من مراحل الرومانسية باسم « مدرسة عبد الرحمن شكرى » ، لمزيد من التفاصيل يراجع : شعر ناجى ، طه وادى ص ٣٧ .

لهم بالجيل الماضى ، نقلتهم التربية والمطالعة جيلاً بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقى ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى . وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزعت الأقلام إلى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية » . وبعد أن يعدد المثالب التى كانت تحد - فى نظره - من قدرة الشاعر العربى على الإبداع يذكر .. « ولا مكان للريب فى أن القيود الصناعية التى أشرنا إليها ستجرى عليها أحكام التغيير والتنقيح ، فإن أوزاننا وقوافينا أضيق ، من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه ، وقرأ الشعر الغربى ، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين فى أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربى على وضعه فى غير النثر .. » ثم يوضح العقاد أن ما فعله شكرى والمازنى من تعديل فى الأوزان والقوافى ليس إلا ... « بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد ، إذ ليس بين الشعر العربى والتفرغ للنماء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد وانفرج مجال القول ، بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل . ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافى لا سيما فى الشعر الذى يناجى الروح والخيال ، أكثر مما يخاطب الحس والآذان فتألفها بعد حين وتجتزىء بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة »[٩] .

بينما هذه المدرسة مشغولة بتأصيل مذهبها الجديد الثائر ، كان شوقى - فى نفس الفترة الزمنية تقريبا - تتكاثف عليه الظروف السيئة وتتأزم الأمور حوله ، حيث عُزل ممدوحُه عباس حلمى سنة ١٩١٤ ، ورحل شوقى إلى المنفى سنة ١٩١٥ ، ثم عاد إلى الوطن فى نهاية سنة ١٩١٩ - ولكنه كان بعيدًا عن القصر . ومن الطبيعى - والحال هذه - ألا يكون شوقى مهيأ للتأثر بالفكر الأدبى الجديد لهذه المدرسة أو الإنفتاح عليها سواء بحكم ما وصل إليه من سن متقدمة (حوالى الخمسين) تحد من قدرته على الاتصال بشعراء التجديد « الشبان » ، أم بحكم ما استقرت عليه طبيعته الفنية من مثل ومقومات موضوعية وفنية للقصيدة . فإذا أضفنا إلى هذا أن نفيه وإبعاده عن القصر يعد بالنسبة له هزيمة اجتماعية ، كان من الصعب عليه أن يقبل هزيمة أخرى « فكرية » فى مجال الفن ، بل لعل التشبث فى مثل هذه الظروف النفسية السيئة - بشىء ما بقدره الإنسان وهو جزء من ماضية - شىء طبيعى بالنسبة لرجل عاطفى حساس مثل

(٩) إبراهيم المازنى : ديوان المازنى ط المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٦١ ، ص ١٣ ، ١٤ .

شوقى ، الذى ما أن يفيء من أثر النكسة حتى يسبق شعراء الرومانسية أنفسهم إلى طرق نوع جديد فى الشعرالعربى هو الشعر المسرحى ، كما أن القصيدة الغنائية التى تلفت النظر بكثرتها العددية وثرائها الفنى - فى مسرحه - فى حاجة إلى دراسة ، ويجب أن تضاف من حيث نتائجها إلى تقويم القصيدة فى شعره . لقد حقق شوقى فى القصيدة الشعرية - فى مسرحه - الكثير مما دعا إليه شعراء الرومانسية من حيث الشكل أو المضمون إذ نجدها تعبر عن نفس قائلها وتتسم بالوحدة العضوية مع البعد عن استيحاء التراث فى الصورة والعبارة إلى حد كبير .

ننتهى من هذا كله إلى أن شوقى عاصر مدرستين أدبيتين ، كان تراثه متسقًا بل تقدميا بالنسبة لطبيعة المدرسة الأحيائية الأولى ، إذ يعد أهم من وصل بها إلى مرحلة النضج والكمال المؤذنة بالتمهيد للجديد . وقد رفض شوقى مجاراة المدرسة الرومانسية التى ولدت - كما رأينا - إبان محنة اجتماعية خاصة به ، ومن ثم لم يستطع أن يجاريها أو أن يساير أنصارها وإن بشر ببعض ما نادت به . فلما أحس بأنه ينبغى عليه أن يساير النهضة أتى بالجديد من خلال نوع أدبى كان رائده الحقيقى وهو المسرح الشعرى .

(ب) رؤية وصفية :

حاولنا فيما سبق بالنسبة لتراث شوقى الشعرى أن ننظر إليه نظره معيارية تصل بنا إلى تقويم واضح لحقيقة دوره الفنى فى تاريخنا الأدبى الحديث ، ونحاول - بنفس القدر من الموضوعية - أن نصف فن شوقى من خلال إحدى قصائدة وهى قصيدة « النيل » التى كتبها سنة ١٩١٤ ، وتعد مثالاً لنضج البناء الفنى للقصيدة عنده[١٠] ، إذ لا شيء أصدق من شعر الشاعر يصف لنا سماته ومميزاته ،ومطلع هذه القصيدة (التى يحسن الرجوع إليها قبل قراءة هذا التحليل الوصفى لها كمثال لمقومات القصيدة وطريقة التعبير الفنى عنده) هو :

من أىّ عهدٍ فى القُرى تَتدفَّقُ ... وبأىّ كف فى المدائن تُغْدقُ
ومن السماءِ نزلتَ أم فُجِّرتَ من ... عُليا الجنانِ جَداولاً تَترَقرقُ

(١٠) يذكر سكرتيره عن تأليف شوقى لهذه القصيدة قائلا « قال لى صديق له لا زمته فى ليلة فى بوفيه دى لا برومينات على كوبرى قصر النيل ، وكان ذلك قبل الحرب ، فشرع يعمل فى قصيدة « النيل » . وكان كل نصف ساعة يركب مركبة خيل ، ويسير فى الجزيرة يضع دقائق ، ثم يعود إلى المنضدة التى كان يجلس عليها ، فيكتب عشرة أو إثنا عشر بيتاً ، وهكذا حتى انتهت القصيدة فى ليلة ، إلا بيتاً استعصى ولم يتمكن منه إلا بعد يومين .
أحمد عبدالوهاب أبو العز : أثنا عشر عاماً فى صحبة أمير الشعراء ، القاهرة ، ط النهضة المصرية ، ١٩٣٣ ، ص ٢١ .

أول ما يلاحظ على هذه القصيدة أنه على الرغم من وحدة موضوعها تنتقل عبر محاور أدبية عدة ، يحاول الشاعر أن يخلق فيها ما يؤكد ليتجربته الفنية وحدتها وكمالها . ويبدأ الشاعر قصيدته بالتساؤل عن مصدر تدفق النيل الذى تعيى منابعه العقول ، مما جعل القدماء يؤلهونه ، ثم ينتقل إلى الحديث عن الفراعنة الذين سبقوا الأنبياء بحكمة مازال الصخر ينطق بعظمتها . ويتحدث عن أثار الفراعنة التى قدم من حولها الزمان ، وما يزال الحُسنُ باديًا عليها .

ثم ينتقل إلى وصفه الرائع لكل ما يتصل بأسطورة « عروس النيل »، وهذا ما يجعله يعود إلى الحديث عن عبادة المصريين للنيل ، لأنهم « قوم وقار الدين فى أخلاقهم » . ويبين بعد ذلك أن النيل مهد الحضارات والأديان وما يزال لكل نبى فى رضه أثر ومعلم . وينهى المحاور الأدبية لقصيدته مؤكداً أن النل جدير بنعت القرآن ومدحة التوراة ، ويأتى البيت الأخير ليؤذن بيقظة القارىء من رؤية شاعرية جميلة ويشعره بأن لكل شىء فى هذا الوجود آية على فنائه :

لـلأرضِ يومٌ والسماء قيـامـةٌ وقيـامـةُ الـوادى غـداةَ تُحلِّقُ

أول مايلفت النظر فى هذه القصيدة منذ البيت الأول كثرة حرف القاف الذى يوحى بتدفق الماء وترقرقه ، بل إن التفعيلة الموسيقية التى اختارها الشاعر لقصيدته تجعلك حين تقرأ الابيات على مهول ، تحس خرير الماء وحركة الموج المتتالية الرتيبة :

من أى عهدٍ فى القُرى تتدفقُ وبأى كف فى المدائن تُغـدقُ
من أبيعه – دنفلقرى – تتدفقوا وبأييكف – فنفلمدا – ئنتغدقو
متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن

وعلى هذا فالقصيدة من بحر « الكامل » الذى تتكرر وحدته الموسيقية ثلاث مرات فى كل شطر ، مما يجعلك تحس حركة الموج الذى يلاحق بعضه بعضا ، وهذا ما يؤكد أن موسيقى الشعر لا تأتى وفاقًا أو اعتباطاً ، وإنما نتيجة تفاعل قوى بين الذات والموضوع ، ويجعل الشاعر يدرك بطبيعته الفنية نوع الإيقاع الموسيقى ، الذى يتلاءم والإطار العام لتجربته .

ونأتى إلى القصيدة فنجدها تبدأ بأنواع متتالية من التساؤلات المتنوعة عن النيل وعما يصنع فى شاطئية ، ثم ترِدُ بعد ذلك مجموعة من الأخبار عن طبيعة هذا النيل تزيدك إعجابًا به ودهشة فى أمره ، بحيث يصْدق القول بأنه :

تُعيى منابعُك العقـولَ ويستوى متخـبطٌ فى عِلْمـهـا ومُـدقّقُ

وهذه الطريقة فى عرض الفكرة لم تكن إلا وسيلة يستدرج بها الشاعر قارئه ليقره فيما ذهب إليه من أن المصريين القدماء كانوا محقين إذ عبدوا النيل ، إذ « لم لا يؤله من يقوت ويرزق » ؟.

وإذا كان الشاعر قد استخدم التساؤل والإخبار على الرغم من اختلاف الصيغة البيانية لكل منها فإن ذلك كان مقدمة لنتيجة هى : « عبادة النيل » . التى كانت بدورها رابطة معنوية وفنية اعتمد عليها الشاعر لينقل قارئه من واقع العالم المعاش إلى جو عالم الخلود المتخيل . وهنا نؤكد أنه على الرغم من تعدد المحاور المعنوية للقصيدة إلا أن من ينعم النظر ويشحذ ذهنه سيجد رابطة ما تربط أجزاء العمل الأدبى . إن لكل عمل أدبى وحدة تخيلية تحتاج إلى جهد من القارىء حتى يتمثلها أثناء إعادة بنائه للتجربة الفنية فى ذهنه ، ليتحقق للعمل الأدبى وحدته وتكامله . وليس معنى هذا أن نفتعل وجود هذه الرابطة إن لم تكن موجودة ، إنما هو دعوة لبذل مزيد من الجهد والعناية فى درس النص الأدبى ، فبقدر ما تبذل فى فهمه يتكشف لك عن دلالاته الفكرية والفنية .

ويستوقفنا فى مجال التعبير الفنى – كمثال – ما استعان به شوقى من خيال خلّاق عند حديثه عن « عروس النيل » ، إذ هى أولاً (نجيبة) وهذه الصفة توحى بالامتياز فى كل شىء : سواء من حيث الذكاء أو عراقة الأصل أو جمال الشكل والروح . ثم يحدد الشاعر عمرها الزمنى (بين الطفولة والصبا). وهذا الجمال المادى والمعنوى لتلك العروس الفاتنة يجعل القلوب لا تحبها فحسب بل تشربها وتعلق بها ، كأنها – أى العروس – قدرٌ لا تملك القلوب إلا الحرص عليه والتمسك به ، ثم يردف ذلك بصفة أخرى هامة بالنسبة للعروس ، وهى أنها (عذراء)... هذه بعض المعانى والصور الفنية . التى يمكن أن تخرج بها من بيت واحد فى القصيدة هو :

١ – ونجيبةٍ .   ٢ – بين الطفولة والصبا .
٣ – عذراءُ .   ٤ – تشربُها القلوبُ وتعلقُ .

كما توصف هذه العروس مرة أخرى بأنها « درة » أى لؤلؤة نادرة ثمينة ، ثم هى زوجة « حرة » ، تزف باختيارها إلى الزوج دون صداق أو مهر .. وبعد ذلك يصور الشاعر موكب الزفاف بقوله :

زُفَّتْ إلى ملك الملوك يحثُّها ... دينٌ ويدفعها هوىً وتَشوُّقُ
ولربما حسَدتْ عليكَ مكانَها ... تِربٌ تمسَّحُ بالعروس وتُحْدِقُ
مجلوةً فى الفلك يحدُو فلكهَا ... بالشاطئين مُزغردٌ ومصفقُ

فى مهرجانٍ هَزتْ الدنيا به ... أعطافَها واختالَ فيه المشرق

هذه اللوحة الفنية الرائعة للزفاف لا يترك فيها شوقى سمة مادية أو معنوية إلا وحاول أن يبرزها ، حيث العروس تزف إلى ملك الملوك مسرعة نحوه بواجب الدين ودافع الحب ، وسفينة العروس تسير بزفتها فى النيل بينما الشاطئان قد عمت الفرحة كل من سار عليهما ، لذا فهما بين مصفق ومزغرد . وأترابُ العروس ومثيلاتها فى السن والجمال يحسدنها على الرغم من إحاطتهن بها وتحديقهن فيها ، فالزفاف هنا – كما تصوره اللوحة الشعرية – زفاف حقيقى ينبض بالحياة والحركة ، حيث امتزجت الذات المبدعة بالموضوع المتخيل ، فترتب على هذا إحكام الخلق الفنى للتجربة الأدبية .

ويصل شوقى إلى درجة معجزة فى التعبير حين يصف لقاء العروس بالنيل ، تحمل له شوقى المحب المضحى بكل ما يملك فى سبيل من أحب :

ألقتْ إليك بنفسها ونَفِيسها ... وأتتْكَ شيِّقةً حواها شيِّقُ

خلعتْ عليك حياءَها وحياتَها ... أأعزُّ من هذين شيءٌ يُنفق ؟

التعبير فى هذين البيتين كما ذكرنا – على بساطته – معجز ، يتضافر فى إعجازه قوة المعنى وجمال التعبير وتجانس الحروف الصوتية . فهناك من تلقى بنفسها ونفيسها ، تأتى إلى الحبيب شيقة حواها شيق ، ثم تضحى من أجله وتخلع عليه حياءها و حياتها ، فعمق الدلالة المعنوية يواكبه حركة موسيقية تساعد على كمال خلق الإطار العام للصورة بدلالاته الثرية المؤثرة فى النفس .

بعد هذه الدقة فى التصوير والتعبير يذكر شوقى حكمة تجعلنا نقدر تضحية هذه العروس ، مؤداها أن الحب إذا بلغ غايته كان الوفاق على أن يضحى الحبيب من أجل حبه شيئا طبيعيا ، فليس هنا أليق فى باب الفداء من التضحية بالروح ، وهى أقصى ما يمكن أن يجود به البشر :

وإذا تناهى الحبُّ واتفقَ الفِدا ... فالروحُ فى باب الضحيةِ أليقُ

بقيت ناحيتان بالنسبة لهذه القصيدة ، نؤكد عليهما لا لأهميتهما بالنسبة لهذه القصيدة فحسب ، وإنما لعلاقتهما الوثقى بالبناء الفنى للقصيدة عند شوقى بصفة تكاد أن تكون عامة :

الأولى : سيطرة الحس التاريخى على فن شوقى الشعرى . فتاريخ مصر بمراحله

المختلفة عنصر هام يشكل الهيكل العام للقصيدة عنده ، نجد هذا جليا فى قصائده : كبار الحوادث فى وادى النيل - أبو الهول - أنس الوجود - النيل - توت عنخ آمون . وبالمثل نجد التاريخ العربى واضحًا كذلك فى قصائدة الإسلامية من أمثال : ولد الهدى - نهج البردة .. وغير ذلك الكثير .

وعلى هذا يعد التاريخ بروافده المتشعبة : فرعونية وعربية ، من أهم المحاور الأدبية لكثير من روائع شوقي فى الشعر الغنائى ، وليس مصادفة والحال هذه أن يستمد مسرحياته من التاريخ ايضا ، فذلك نابع أساسًا من أنه كان يرى أن أحداث التاريخ تمثل أهم العناصر المشكلة لتجربة الشعر - وقد سبق أن رجحنا إمكانية تأثره فى هذه الناحية بالأديب الفرنسي فيكتور هوجو - وشوقى يؤكد هذا الفهم بقوله :

والشعرُ ما لم يكن ذكرى وعاطفةً ... أو حكمةً فهو تقطيعٌ وأوزانُ

وهو يقصد بالذكرى هنا : ذكريات التاريخ ، وهي هنا فى قصيدة النيل تبدو قوية واضحة المعالم .

الناحية الثانية : استيعابه القوي للتراث العربي القديم مما أدى إلى سيطرته القوية على مصادر الخيال عنده ، إذ أن معظم المقومات الفنية لشعره تستلهم من التراث القديم الذى وعاه منذ وقت مبكر ، بدرجة أصبح معها أسيرًا له ، من ذلك أنه يتخيل - فى قصيدة النيل عند الحديث عن بعض طقوس الدين المصرى القديم الوثنية - صفات عربية ويتمثل معانى لشعائر إسلامية ، فهو يشبه زيارة قدماء المصريين « لطيبة » حيث معابدهم بمسيرة الحجاج إلى الكعبة ، ذهبوا على النياق (الإبل) وقرابينهم تشبه « الهدى » (الهدايا) والأضحيات التى تساق إلى البيت العتيق (الكعبة) . وبعد أن يوفوا النذور - وهذا معنى إسلامي أيضًا - يعود قدماء المصريين كأنهم وفد الحجيج بسفنهم مسرعة مثل الحيات المتدفقة أو السهام المارقة ، فهذه المعانى كلها يقدمها شوقى في صورة من وحي البيئة العربية الصحراوية ، ومن مورثات الشعر العربي القديم . والأبيات التى تتناول هذه المعانى الإسلامية والصور العربية مع أن الحديث عن مصر الفرعونية هى :

وإذا همو حجوًا القبورَ حسبْتهم ... وفدَ العتيقِ بهم تَرامى الأينقُ
يـأتون طيبـةَ بـالهـدىّ أمـامَهم ... يَغْشى المدائِنَ والقُرى ويُـطبقُ
فالبرُّ مشـدودُ الرواجِـل مُحدجٌ ... والبحْـرُ ممدودُ الشـراعِ مُوسَّق

حتى إذا ألقوْا بهيكلها العصـا وفُوا النّذورَ وقـرَّبوا واصدّقوا
وجـرتْ زوارق الحجيجِ كـأنها رقطٌ تَـدافعُ أو سِهـامٌ تمـرقُ

والواقع أن قضية علاقة شوقى بالتراث - بل مدرسة الإحياء كلها - قضية كبيرة ، إذ هى من أهم القضايا التى يثيرها شعره ، وقد وضح من تحليل قصيدة النيل أن القصيدة - عنده - لم تخرج فى إطارها العام عن « عمود الشعر العربى » أو الشكل التقليدى للقصيدة العربية ، بل إن ما يبدو أحيانا من تجديد فى مقدمة المدحة من الاستعاضة عن الغزل المباشر بقصة غرامية أو مقدمة خمرية ، نجد مثيلا له فى التراث القديم عند المتنبى وأبى نواس وابن الرومى وغيرهم من شعراء العربية الكبار .

ونحن إذ نقرر هذه الحقيقة - حقيقة استيعاب شوقى للتراث القديم وتمثله الكامل له : شكلا وتصويرًا وتعبيرًا - لا نغض من شأنه ولا نشيد به ، وإنما نقرر حقيقة نود أن تكون لها سمة الحقيقة العلمية التى تساعد على تحديد المعيار القيمى لفنه .

وما سبق أن قدمناه بالنسبة لبناء القصيدة عند شوقى لا يقلل من قيمتها الفنية ، فالمتنبى نفسه لم يخرج عن الإطار التقليدى للقصيدة العربية ، ولعل هذه الميزة كانت من العوامل التى جعلت لشعر شوقى مكانة خاصة عند الوجدان العربى حتى اليوم [١١] .

---

(١١) تقوم دراستنا - أساسا - حول شعر شوقى : القصائدى والمسرحى ، ومع ذلك نجد أنه من الضرورى أن تنبه إلى أن شوقى كانت له مجموعة من الأعمال النثرية ، مثل : أسواق الذهب - شيطان بنتاءور . وإن كان شوقى قد تأثر فى هذه الأعمال النثرية بالتراث العربى - حيث التزم فى الأول بأسلوب السجع على نسق ما فعل « الزمخشرى » فى (أطواق الذهب) ، والأصفهانى فى (أطباق الذهب) ، والكتاب الثانى قريب من أسلوب المقامة - فإنه قد تأثر فى أعمال نثرية أخرى فى الغالب بالثقافة الفرنسية ، حيث أخرج مجموعة من الروايات ، يصعب بمقاييسنا الآن إدراجها فى إطار فن الرواية - وهذه القصص التاريخية هى : عذراء الهند أو تمدن الفراعنة (١٨٩٧) ، لادياس أو آخر الفراعنة (١٨٨٩) - دل ويتمان (١٩٠٠) ، ورقة الآس أو النضيرة بنت الضيزن (١٩٠٥) .

وتعد الأخيرة (ورقة الآس) من أنضج ما كتب شوقى فى هذا المجال ، وبالتالى فهى أشهر ما عرف من إنتاجه النثرى ، وهى تصور قصة فتاة (النضيرة) بنت ملك الحضر (الضيزن) ويقدمها المؤلف فى البداية جميلة رزينة - كأنها ست الحسن فى قصص الأدب الشعبى - ولكنها تقع فى السقطة المدمرة لكرامتها وشرفها ووطنيتها حين تحب (سابور) قائد جيش الفرس الذى جاء لغزو بلادها ، فتخون الوالد والبلد ، وتصبح ملكة بعد هذه الخيانة ، أكثر من هذا أنها تحاول بعد ذلك أن تخون الزوج - الذى خانت بلادها من أجله مع شقيقه الصغير - وأخيراً يظهر والدها فجأة فيقتلها ويتصالح مع الأعداء ويعيد ملكه .

ويلاحظ على هذه الرواية أن القصة فيها أشبه بقصص الأدب الشعبى الذى لا يحكمه منطق الحدث ومبررات الفعل الإنسانى ، كذلك فإن الشخصيات أيضا تقدم بطريقة مسطحة باهتة « مجرد اسم » ، وهى إما خيرة أو شريرة على الإطلاق فى الغالب . على هذا لا تبقى لهذه الرواية قيمة فنية كبيرة ، إذ لا تخرج على الرغم من إطارها التاريخى المشوش عن كونها حكاية « تسلية » . وقد لجأ شوقى إلى الإطار التاريخى لا لشىء إلا ليحمله القصة العاطفية الشاذة التى لم يكن مسموحاً بحكم تقاليد المجتمع - حينئذ - أن تدور فى جو مشابه للواقع المعاصر ، وكل قيمتها فى أنها مشاركة من الشاعر فى استنبات هذا الفن القصصى فى بيئة محافظة لم تكن تعترف (بشرعيته) الأدبية .
=

. . . .

= ويبدو أن حرص شوقى على أن يجمع بين الشعر والنثر - كان مسيطرا عليه منذ وقت مبكر لسببين :
الأول : لينفى وهماً سيطر على الأدباء (التقليديين) المعاصرين له ، مضمونه أن الأديب لا ينبغى أن يجمع بين الشعر والنثر .
والثانى : تشبها بأدباء فرنسا الذين أعجب بهم منذ وقت بعثته فى فرنسا . وهو ينص على ذلك فى مقدمة الشوقيات بقوله : « بقى استدراك لابد من إيراده ، وذلك أن بعضهم يستنتج من كون الناثر لا ينظم أن الشاعر لا ينثر كذلك ولا ينبغى له ، وهذا وهم يدانى اليقين عندهم ، وقد جاوز الشعراء فى الانخداع به حدا أضر بهم ، مع أنه يكفى للخروج منه أن نعلم أن أكثر ما أعجز به أدباء الإفرنج اليوم فى القصص والإنشاء وما يمثل على أكبر ملاعبهم وتتداوله ألسنتهم من مرسل الكلم ومنثور الحكم وما كتب فى هذا القرن والذى قبله فى الفلسفة العليا والسياسة الكبرى إنما هو من قلم مشاهير الشعراء حتى لتسمع عن أحدهم أنه مات عن عشرات من المؤلفات ، ثم ترى المنظوم منها أقلها . بل إن بعضهم يقدم « الأشقياء » وهو كتاب لفيكتور هوجو على سائر مؤلفاته وفيها الشعر . كما يرون « اعتراف ابن العصر » لألفرد دى موسيه أجل أثر له بين كثير من الآثار وفيها الروايات المنظومة والأشعار وكلا الشاعرين مطبوع لم يختلف فى سليقته إثنان ، على أنى كنت أول من انقاد بأزمة هذا الوهم وطالما أوذيت به ، فكنت إذا عرضت لى كتابة أشفق منها وأجفل عنها » .
لمزيد من التفصيل عن دور شوقى فى الرواية يراجع :
- صورة المرأة فى الرواية : طه وادى - ص ١٩٢ .

الفصل الثالث
المعارضة فى شعر شوقى

أولا : الفرض :

إن التصدى لتحليل طبيعة العملية الشعرية يستوعب عناصر عدة ، منها ما يتصل بالموقف : موقف الشاعر من القوى المختلفة التى يتعامل معها فى إطار واقعه ، سواء أكانت هذه القوى مطلقة (الله) أم إنسانية (البشر) أم طبيعية (الطبيعة) ، فموقف الشاعر من هذه القوى يشى بشكل ما عن طبيعة فكره وفلسفته فى الحياة والفن .. وبالتالى عن بعض أسرار شعره . ومن هذه العناصر أيضًا ما يتصل بالأداة .. التى يوظفها الشاعر للتعبير عن تجربته الأدبية من حيث مستوى التركيب (النحو) أو الصوت (الموسيقى) أو الدلالة (المعنى) .. حقيقة كانت أو مجازية .

والذى لا مراء فيه أيضًا أن شعر كل شاعر يقود الناقد - بالضرورة - إلى السمة الأساسية التى تكشف عن صنعة مبدعه ، بحيث يكون الحديث عن هذه السمة مدخلا هاما لفهم السمات الأخرى لفنه . وعندما يتصل الدرس بشاعر مثل أحمد شوقى فأننا نرى أن المفتاح الرئيسى لفهم طبيعة التشكيل عنده .. يقدمه شعر شوقى نفسه باعتباره شاعراً (إحيائيًا) ، حاول أن يبعث الشعر سعياً على الدرب القديم ، وتنويعًا على تقاليد عمود الشعر العربى ، وعلى ذلك فإن مبحث شعر المعارضة سوف يكشف - بدقة - عن علاقة شوقى بالتراث القديم ، وأنه حاول - جادًا - أن يهتدى بشعراء العربية الكبار فى المشرق والمغرب ، لا من حيث استلهام طريقتهم الفنية فحسب ، بل لقد حاول أيضا أن يعارضهم فى المشهور من قصائدهم ... كما أن هذا سوف يؤكد وعى شوقى بالأدوات الفنية ، التى استعان بها الشاعر القديم إلى حد ما ، لذلك كان من الطبيعى أن يشبه نفسه بالبحترى ، وهو يمدحُ الخديوى توفيق[1] :

---

(١) أحمد شوقى : الشوقيات ، ط المكتبة التجارية ، القاهرة (د . ت) ، ج- ١ ص ١٧٣ .

أحييْتَ فى فضلِ الملوك وعزِّهم ما ماتَ من أُمِّ الخلافةِ جعفرِ
إن الـذى قد ردَّهـا وأعادَهـا فى بُرْدَتيْك أعاد فىَّ « البُحْترى »

وسوف نتوقف فى البداية لنوضح أهم الشعراء الذين عارضهم ، والقصائد التى عارضها لهم . وقد رتبنا الشعراء – إلى حد ما – بحسب تصوّرنا الخاص .. لتأثيرهم فى شوقى ، وقد بدأنا بذكر الأهم فالمهم – دون حرص كبير على السياق التاريخى الذى عاش فيه الشعراء الذين عارضهم .

* * *

ثانيًا : العرض :

(أ) أساتذة مُلهِمُون

أبو الطيِّب المتنبى :

المتنبى من أهم الشعراء الذين تأثر بهم شوقى وعارضهم فى شعره ... وقد تمثّل طريقته الفنية فى التعبير والتصوير ، وهو – أبو الطيب أحمد بن الحسين (٣٠٣ – ٣٥٣ هـ = ٩١٥ – ٩٦٥ م) – **يعد أشعر وأشهر شعراء العربية ، وقد أثار شعره – وما يزال – كثيرًا من قضايا الدراسة الأدبية** .. وميزة ديوانه أنه جمعه ورتّبه بنفسه بعد هروبه من مصر سنة ٣٥٠ هـ . وقد أشرت فى دراسة سابقة إلى تأثر شوقى بالمتنبى فى صناعة الشعر[٢] ، بدرجة يمكن معها القول **بأن شوقى هو « متنبى العصر الحديث »** . وإذا ما تجاوزنا نقاط التشابه العامة بين المتنبى وشوقى – فى طريقة التعبير المعجز باللغة والتشكيل الفنى الرهيف للصورة الشعرية ، وفى مقدرة كل منهما على الإجادة فى الغزل والمدح وغير ذلك مما قد تثيره دراسة خاصةومتخصصة فى الموازنة بينهما[٣] – فسوف نجد هناك مجالا آخر للدراسة هو . **مجال المعارضة ، حيث يقدم الشاعر الجديد قصيدة تتشكل فى نفس الإطار العروضى للقصيدة المعارضة ، بالإضافة إلى تقارب موضوعى يتصل بمضمون القصيدتين . وهذه الظاهرة الأدبية قديمة فى تراثنا العربى على مستوى الإبداع والنقد .**

---

(٢) طه وادى : أحمد شوقى والأدب الحديث ، طبعة روز اليوسف ، القاهرة ١٩٧٣ ، ص ٢٦٩ .

(٣) على الرغم من الدراسة القيمة التى قام بها عباس حسن عن « المتنبى وشوقى طبعة دار المعارف ، القاهرة ، (١٩٧٤) إلا أن المجال ما زال يحتاج إلى مزيد من البحث والموازنة .

من أهم القصائد التى عارض فيها شوقى المتنبى ، قصيدة رثاء أمه التى توفيت سنة ١٩١٨ ، وهو يتأهّب للعودة من المنفى . لكن ضوء الأمل فى العودة غيّمه نعى الوالدة ، فكتب باكيا - بعد سماعه النعى بساعة واحدة - هذه القصيدة التى لم يجرؤ عاطفيا على نشرها .. ولم تظهر إلا بُعيْد وفاته (ديسمبر سنة ١٩٣٢) - بمجلة أبوللو .. ومن عجب أن المجلة نشرت نعيه ونعى والدته فى العدد نفسه . وهذه القصيدة مطلعها[٤] :

إلى الله أشْكو من عوادِى النَّوى سَهْما أصابَ سُوَيْداءَ الفؤادِ وما أصْمَى
من الهاتكاتِ القلبَ أولَ وَهْلةٍ ولا داخلتْ لحمًا ولا لامستْ عَظْمًا

وهذه البكائية معارضة لقصيدة المتنبى فى رثاء جدته - التى تعد أمه الحقيقية - حين وصلها خطاب ، يخبرها بقدومه إليها فى الكوفة بعد غيبة طويلة ، جعلتها تيأس من إمكانية لقياه ، فلما وصلها خبر مجيئه أصابتها الفرحة بالحمى فماتت ، لأن قلبها الحزين لم يتحمل فرحة مباغتة . وهنا تتشابه إلى حد كبير مناسبة قصيدتى شوقى والمتنبى ، إذْ كُتبتْ كلتاهما نتيجة ضوء حلو من الأمل ظهر فجأة عقب غيبة طويلة . لقد كان شوقى يأمل فى العودة إلى الوطن والمتنبى يتلهف شوقا للقاء جدته ، ثم ماتت الأمَّان فى ظروف نفسية متشابهة ... وهنا نجد سمة عامة فى قصائد المعارضة عند شوقى تمتد لتشمل معظم شعره فى هذا المجال تقريبا .. وهى أن المثير والإطار النفسى لكتابة القصيدة متشابه إلى حد كبير ، مع الظروف الإنسانية والموضوعية التى استثارت الشاعر المعارض له . وعلى هذا تتفق قصيدة المعارضة عند شوقى - بصفة عامة - لا فى الشكل والمضمون فحسب ، بل أيضا فى نفس المثير أو الدافع .. وهذا أمر يمكن أن يكون مبررا للمعارضة ودافعًا للتقليد .

نعود إلى قصيدة المتنبى فى رثاء جدته وهى تمضى على هذا النحو[٥] :

ألا لا أرى الأحداثَ مدحًا ولا ذمّا فما بطشُها جهلًا ولا كفُّها حِلما
إلى مثلِ ما كان الفتى مرجعُ الفتى يعودُ كما أبْدى ويكْرَى كما أرْمَى
لكِ الله من مفجوعةٍ بحبيبها قتيلةِ شوقٍ غير مُلْحقِها وصْما
أحنُّ إلى الكأسِ التى شَرِبْتِ بها وأهوَى لمثْوها الترابَ وما ضَمّا

هناك قصيدة أخرى فى الجزء الأول من ديوان شوقى عنوانها « عيد الفداء » ، ومطلعها[٦] :

(٤) أحمد شوقى : الشوقيات ، ط المكتبة التجارية القاهرة (د . ت) ج ٣ ، ص ١٤٦ .
(٥) ناصيف اليازجى : العرف الطيب فى شرح ديوان أبى الطيب ، ط بيروت (د . ت) ص ١٧٥ .
(٦) الشوقيات ، ج ١ ، ص ١٦١ .

أما العتابُ فبالأحبةِ أخلقُ والحبُّ يَصْلحُ بالعتاب ويَصْدُقُ
يا منْ أحبُّ ومن أجلُّ وحسْبهُ في الغيدِ منزلةً يجلُّ ويُعشقُ

وقد ذكر جامع الديوان وشارحه - لعلّه الشيخ عبد العزيز البشري - أن القصيدة معارضة لإسماعيل صبري (١٨٦١ - ١٩٢١) وقد رجعت إلى ديوانه فوجدت القصيدة تهنئة بعيد الأضحى وفيها يذكر حادثة دنشواى ، ويشكر الخديوى على عفوه عن مسجونيها سنة ١٩٠٨ ومطلعها[٧] :

لو أنّ أطلالَ المنازلِ تَنْطِقُ ما ارتَدّ حرّانُ الجوانِحِ شَيِّقُ
هل عند ذاك السِّربِ أنَّا بعدَه في الحيِّ من آماقِنا نتدفَّقُ

ثم ينتقل إلى قوله :

عيدَ الفداءِ ألا سَعِدْتَ بِسُدّةٍ أمسىَ يُحيطُ بها الجلالُ ويحْدِقُ

وعلى الرغم من تقارب النَّصيْن فى القالب والمضمون عند شوقى وصبرى إلا أننا نرى الاثنين معارضين لقصيدة المتنبى الشهيرة التى يمدح فيها أبا شجاع الأزدى ومطلعها[٨] :

أرقٌ على أرق ومثلى يَأرقُ وجوىً يزيدُ وعَبْرةٌ تَترَقْرقُ
جُهْدُ الصّبابةِ أن تكون كما أرى عينٌ مُسهَّدةٌ وقلبٌ يَخفقُ

هكذا يكون من الأولى رد المحاكاة إلى الأصل ، وعلى هذا فشوقى يعارض المتنبى وليس صبرى - على الرغم من تقارب المضمون عند كليْهما . أكثر من هذا أن فى القصيدة - لمن يعود إليها كاملة فى الديوان - ظلالا واضحة للتأثير بين قصيدة المتنبى السابقة وبين رائعة شوقى فى النيل التى يبدؤها بقوله[٩] :

من أىِّ عهدٍ فى القُرى تتدفّقُ وبأىِّ كفٍ فى المدائنِ تُغْدِقُ
ومن السماء نزلْتَ أم فُجّرتَ من عُليا الجِنانِ جداولًا تترقْرقُ

وهكذا ننتهى إلى أن شوقى على الرغم من خروج قصيدته عن الإطار الموضوعى لقصيدة المتنبى ، إلا أنه قد استلهم روح النص ، وهو يكتب قصيدتيْه السابقتين .

ثمة قصيدة أخرى لشوقى يمدح فيها السلطان عبد الحميد ، ويصف انتصار الجيش التركى على اليونانيين . ومطلعها[١٠] :

(٧) اسماعيل صبرى : ديوان اسماعيل صبرى باشا ، جمع حسن رفعت وشرح الزين ، طبعة لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٣٦ ، ص ٥٤ .

(٨) العرف الطيب فى شرح ديوان أبى الطيب ، ص ٢٢ .

(٩) الشوقيات ، ج ٢ ، ص ٧٨ .

(١٠) الشوقيات ، ج ١ ، ص ٤٢ .

بسيفكَ يعلو الحقُّ والحقُّ أغْلبُ ... ويُنصرُ دينُ الله أيّان تضْربُ
وما السيفُ إلا آيةُ الله فى الوَرى ... ولا الأمـرُ إلا للذى يتـغلّبُ
فأدِّبْ به القومَ الطغـاةَ فإنـه ... لَنِعْمَ المـربى للطغـاةِ المـؤدِّبُ

بين هذه القصيدة وقصيدة أخرى للمتنبى(١١) شبهة معارضة لأن شوقى تمسك بالقالب الموسيقى وإن خالف المتنبى فى المضمون ، فالمتنبى يتحدث حزينا عن نفسه بعد أن فجع فى كافور ، ويمدحه مدحا إلى العتاب أقرب . وتمضى القصيدة مازجة بين المحورين : الذاتى الحزين .. والعتاب المادح ، لذلك يخاطبه قائلا :

أبا المسْكِ هل فى الكأس فضلٌ أنالهُ ... فإنّى أغنِّى منذُ حين وتَشْربُ
وهبْتَ على مقدارِ كَفَّىْ زماننا ... ونفسى على مقدارِ كفيْك تطلبُ(١٢)

أما مطوّلة شوقى التى استعارتْ قالب المتنبى فهى تدور حول تهنئة السلطان بعيد جلوسه ، ثم وصف انتصارات الجيش التركى وأبطاله على اليونانيين .

هناك قصيدة أخرى للمتنبى مدح بها كافور الأخشيدى أثناء وجوده ، بمصر وهو يفتتحها بغزل حزين يقول فيه(١٣) :

أودُّ من الأيام ما لا تـودُّه ... وأشكو إليها بيْننا وهى جُندُه
يُبـاعدن حِبـا يجتمعْن ووصلُه ... فكيف بِحبٍّ يجتْمعن وصـدُّه
أبى خُلق الدُّنيا حبيبًا تُديمه ... فما طلبى منها حبيبًا تـردُّه
وأسرعُ مفعولٍ فعلتَ تغيـرًّا ... تَكلفُ شىء فى طباعِك ضده

وقد عارض شوقى هذه القصيدة بأخرى تجمع بين الغزل ومدح عباس حلمى سنة ١٨٩٦ ، وهو يحاول فيها أن يصل إلى عظمة استاذة المتنبى الذى يعارضه ويستلهمه ، حيث يقول فى مطلعها(١٤) :

يَـودُّ من الأيام مـالا تَـودُّه ... ويفتك فيها مسرفًا وهى جُنده
نمـيرٌ تـواليـه المحـاسنُ وِرْدًا ... وتنهلُ منه النفسُ لوْراقَ وِرْدُه
خذُوه بنفسى إنه هو قاتـلى ... ولا تقتلوه إننى أنـا عَبْـدُه
ولا تسألوه ما ذنوبى ؟ واسألوا ... قبولَ متابى قبل ذنب أعده

---

(١١) مطلع هذه القصيدة فى مدح كافور الأخشيدى ، سنة ٣٤٧ هو :
أغـالب فيـك الشـوق والشـوق أغلب ... وأعجب من ذا الهجر والوصـل أعجب
أمـا تـغـلط الأيـام فى بـأن أرى ... بـغيضـا تنـاءى أو حـبيبـاً تقـرب
(١٢) يراجع النص كاملا فى : العرف الطيب ، ص ٥٠٢ وما بعدها .
(١٣) ديوان المتنبى ص ٤٨٦ .
(١٤) الشوقيات المجهولة جـ ١ ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

ولا تذكرونى عنده بشفاعةٍ فإن شفيعَ الواجِد الصبِّ وجْدُه

ومما هو جدير بالذكر أن البارودى قد سبق شوقى إلى معارضة المتنبى .. حيث يقول فى مطلعِ قصيدته[١٥] :

رضيتُ من الدنيا بما لا أودُّه وأىُّ امرىءٍ يقوى على الدهرِ زنْدُه ؟
أحاول وصْلاً ، والصدودُ خصيمُه وأبغى وفاءً ، والطبيعةُ ضِدُّه
حسبت الهوى سهلاً ، ولم أدرِ أنه أخو غدراتٍ يتبعُ الهزلَ جِدُّه
تخفُّ له الأحلامُ ، وهى رزينةٌ ويعنو له كلُّ صَعبٍ أشدُّه

وأغلب الظن أن شوقى ، الذى كان يحفظ عن ظهر قلب أجزاء كثيرة من معجم « لسان العرب » ، - ويعرف موقع كل مادة من مواده واشتقاقاتها - قد حفظ أيضًا ديوان استاذه المتنبى كله أو معظمه ، وهذا سرّ كثرة ما نجد عنده من معارضات له .

ومحمد الهادى الطرابلسى يذكر أن شوقى عارض المتنبى أيضًا فى قصائد أخرى[١٦] منها : قصيدة يهنىء فيها الخديوى عباس حلمى بالعودة من الآستانة ومطلعها[١٧] :

على قدرِ الهوى يأتى العتابُ ومن عاتبتُ تفديه الصحابُ
صحوتُ فأنكرَ السلوانَ قلبى علىَّ وراجعَ القلبَ الشبابُ

ويرى الطرابلسى أن هذه القصيدة معارضة لقصيدة للمتنبى مطلعها :

بغيرك راعيًا عبثَ الذئابُ وغيرك صارمًا ثَلَمَ الضِّرابُ
وتملك أنفسَ الثقلَيْن طُرًّا فكيف تحوزُ أنفسَها كلابُ[١٨]

فالقصيدتان من قصائد المدح ، وإذا كان شوقى يهنىء الخديوى عباس فى قصيدته بالعودة من الآستانة ، فإن المتنبى يهنىء سيف الدولة الحمدانى بالنصر على بنى كلاب .

كذلك قصيدة شوقى فى تحية عباس حلمى سنة ١٩١٤ بمناسبة رحلته حول مديرية « البحيرة » دمنهور ، وهو يقول فى مطلعها[١٩] :

أشرقَ عباسٌ على شعبه كأنه المأمونُ فى ركبه
زار رعاياهُ فأغناهم عن زَوْرة الغيثِ وعن خِصبه

---

(١٥) البارودى : ديوان البارودى .
تحقيق : على الجارم ومحمد شفيق معروف . ط دار المعارف ، ١٩٧١ جـ ١ ص ١٨٧ .
(١٦) محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات .
ط . الجامعة التونسية . تونس . ١٩٨١ . ص ٢٣٩ وما بعدها .
(١٧) الشوقيات المجهولة جـ ٢ ص ٢٨٦ .
(١٨) ديوان المتنبى ص ٣٩٦ .
(١٩) الشوقيات المجهولة جـ ٢ ص ١٥٦ .

فشوقي يعارض هنا المتنبي في قصيدة يعزّي بها عضد الدولة بن بويه في وفاة عمته، ومطلعها[١٩] :

آخرُ ما الملك مُعزًّى بهِ   هذا الذي أثَّرَ في قلبهِ
لا جزعًا بل أنِفًا شَابَهُ   أن يقدر الدهرُ على غَضْبهِ

وهنا نلاحظ أن شوقي يعارض في الشكل فقط - فالقصيدتان من وزن واحد « السريع » ولهما قافية واحدة ، أما مضمون القصيدتين فهو مختلف اختلافًا بيِّنًا ، لأن المتنبي يرثي ويعزّي بينما شوقي يمدح ويهنيء .

كذلك فإن قصيدة شوقي في مدح القائد التركي عثمان غازي ومطلعها[٢٠] :

هالةٌ للهلال فيها اعتصامُ   كيف حامتْ حيالها الأيامُ
دخلتها عليك عثمان في السِّلْـ   ـمِ وقد كنت في الوغى لا تُرامُ
وإذا الداء كان داءَ المنايا   صعَّبته لأهلها الأحلامُ

يرى الطرابلسي أيضًا أنها معارضة لقصيدة للمتنبي يمدح فيها سيف الدولة وقد عزم على الرحيل إلى أنطاكية ، ومطلعها[٢١] :

أين أزمعتَ أيُّ هذا الهمامُ   نحن نبتُ الرُّبى وأنت الغمامُ
نحن من ضايق الزمان له فيـ   ـك وخانته في قربَك الأيام

هذه سبع قصائد يعارض فيها شوقي أستاذه المتنبي معارضة مباشرة صريحة .. وهذا عدد كبير ، يؤكد حرصَ شوقي على تتبع أستاذه ، واستلهام معظم سمات شعره .

وهناك نصوص كثيرة عند شوقي يوحي قالبها الشكلي وظلالها الفنية من حيث المضمون أو الصياغة أو هما معاً بتأثر واضح بالمتنبي ، وهذه الملامح الفنية توحي بقدر من التأثر .. ولكنها لا تدخل بشكل مباشر في إطار شعر المعارضة ، فقد كان شوقي واسع الدراية يقظ الحافظة بالنسبة لتراث المتنبي وأسراره الفنية ، وهذا ما يؤكده ديوانه بشكل واضح .

وهذا التأثر القوي بالمتنبي ليس غريبًا بالنسبة لشوقي ، الذي حمل ديوانه معه في أثناء بعثته إلى فرنسا ، حيث كان يقرأه هناك ، ويتشرب - في أناة وحرص - أهم أسراره الفنية ، أي أن شوقي في فرنسا لم تشغله الثقافة الأوروبية عن مصاحبة أستاذه

(٢٠) الشوقيات جـ ٣ ص ١٤٢ .
(٢١) ديوان المتنبي ص ٢٦٧ .

العظيم - المتنبى .. لذلك كان شوقى رغم ما تثقف به فى أوروبا يؤثر تراث العروبة وشعراءها على كل ما هو أوربىٌّ ، حيث يصرِّح فى أواخر حياته (١٩٢١) بأنه يفضل المتنبى ومجنون ليلى وجميل على « الفرد دى موسيه » و« لامارتين » ، فيقول :

سائلْ بَنِى عصْرِك هل منْهُمو   مَنْ لبسَ الإكليلَ بعْدَ الكليلْ
وأيُّهمْ كالمتنبى امرؤٌ   صوّاغُ أمثالٍ عزيزُ المثِيلْ
والله ما « مُوسِى » وليْلاَتِه   وما « لامرْتِينَ » ولا « جيرزيل »
أحقُّ بالشعرِ ولا بالهوى   من قيسٍ المجنونِ أوْ مِنْ جَميلْ
قَدْ صوَّرا الحبَّ وأحداثَه   فى القلبِ من مُستصغَرٍ أوْ جَليلْ
تصويرَ منْ تَبقَى دُمَى شعْرِهِ   فى كل دهرٍ وعلى كلِّ جيلْ[٢٢]

* * *

أبو نواس :

تأثر شوقى تأثرا واضحًا بشعر أبى نواس - الحسن بن هانىء (١٤٠ - ١٩٩ هـ) - ولا سيما فى مجال تصوير الخمر ، وما يتصل بمجالسها من لهو وظَرفٍ ومحاولة تبرير شربها وعدم طاعة اللوام فيها ، كما يقول أبو نواس :

أيها العاتِبُ فى الخمْرِ   متى صِرْتَ فَقِيها
لو أطعْنا ذا عتابٍ   لأطعْنا اللَّهَ فيها

وفى قصيدة أخرى يقول[٢٣] :

دعْ عنك لوْمِي فإن اللَّوْمَ إغْراءُ   وداوِنى بالتى كانتْ هى الدّاءُ
صفراءُ لا تنْزِلُ الأحزانُ ساحتَها   لو مَسَّها حجرٌ مسَّتْهُ سَرّاءُ

وهو يقول فيها مخاطبًا « النظام » الفيلسوف المعتزلى المعروف الذى كان متشدِّدًا فى تحريم الخمر :

فقلْ لمن يدّعى فى العلم فلسفةً   حَفِظْتَ شيئًا وغابتْ عنك أشياءُ
لا تحظرْ العفْوَ إنْ كنتَ امرءاً حَرِجًا   فإن حَظرَكَهُ فى الدين إزْراءُ

وفى شعر شوقى - بصفة عامة - تأثر واضح بروح أبى نواس الفنية فى الحديث

---

(٢٢) يرجع النص كاملًا : فى الشوقيات المجهولة : محمد صبرى السربونى - ط دار الكتب المصرية جـ ٢ ص ١٤٧ .
(٢٣) أبو نواس : ديوان أبو نواس : ط الثقافة العربية ، بغداد . د . ت ، ص ٣ .

عن الخمر واللذات وما يتصل بها ، وهذه زاوية فى البحث قد تبعد عن مجال دراسة المعارضة وما يتصل بها من تقاليد وتراث .. ولاشك أن إصرار شوقى على تسمية بيته « كرمة ابن هانىء » تأكيد لوعيه بالصلات الإنسانية والفنية بينهما . وتأثير أبى نواس فى شعر شوقى يحتاج إلى وقفة خاصة ، ذلك أن تأثر شوقى بأبى نواس يحتاج إلى رصد ما بينهما من سمات فنية مشتركة أكثر مما يحتاج إلى تحديد قصائد المعارضة بينهما .. التى قد لا تتبدّى إلا فى قصيدة ومقطوعة ، مما قد يُوحى بضعف صلة التأثير بين الشاعرين .. وفى تقديرى أن هذه القضية – قضية تأثير الشعراء القدامى ، على شوقى تشمل شعراء من أهمهم : المتنبى – أبو نواس – البحترى – البوصيرى – ابن زيدون – فى حاجة إلى درس خاص ، لأنها تتعدى المعارضة الشكلية إلى جوهر السمات الحقيقية للشعر عند شوقى .

ومدحة شوقى التى يقدّم لها بالحديث عن الخمر والحزن على الوطن ومطلعها[٢٤] :

رمضانُ ولّى هاتِها ياساقى　　مشتاقةً تَسْعى إلى مُشْتَاقِ
ما كان أكثرَهُ على أُلّافِها　　وأقلَّه فى طاعةِ الخَلاقِ
اللّهُ غفّارُ الذنوبِ جميعِها　　إنْ كان ثَمَّ من الذُنوبِ بَواقِ

هذه القصيدة يمكن أن تكون معارضة لقصيدة لأبى نواس مطلعها[٢٥] :

أعاذلُ لا أموتُ بكفِّ ساقِ　　ولا أبَى على مَلِكِ العراقِ
هجرْتُ له التى عنها نَهانى　　وكانتْ لى كمُمسِكةِ الرِّماقِ
وقد يغدو إلى الحانوتِ زِقّى　　فيأخذُ عفوَه قبلَ الزِّقَاقِ

وإذا انتهينا إلى أن شوقى قد عارض أبا نواس بقصيدة واحدة ، فإن هذا قد يُوحى – كما أشرت – إلى أن الروابط الفنية بينهما واهية .. فى حين أنها قوية وأكيدة ، لكنها تتجاوز القالب والإطار العروضى إلى صميم عملية الإبداع نفسها وما يتصل بها من تصوير وتعبير ، لاسيما فى مجال شعر الخمر ووصف الرقص والغناء ، مثل قول شوقى فى وصف ليلة راقصة[٢٦] :

حفَّ كأسَها الحَبَبْ　　فهى فِضّة ذَهَبْ
أو دوائِرُ دُرّ　　مائجٌ بها لَبَبْ

---

(٢٤) الشوقيات ، ج ٢ ، ص ١٢ .
(٢٥) ديوان أبى نواس ، ص ١٧١ .
(٢٦) الشوقيات ، ج ٢ ، ص ٨ .

وقصيدة أخرى فى وصف مرقص أيضا كتبها شوقى سنة ١٩٠٤ ومطلعها[٢٧] :

مـالَ واحْـتَـجَـبْ وادّعَـى الـغَـضَـبْ
لـيْـت هـاجـرى يـشْـرَح الـسّـبـبْ
عُـتْـبـهُ رضـى لـيـتـهُ عَـتَـب
عـلَّ بـيـنـنـا واشـيًـا كَـذب

وكذلك قصيدة « الربيع ووادى النيل » ومطلعها[٢٨] :

آذارُ أقْبلَ قُمْ بنا يـا صَاحِ حىِّ الـربيعَ حـديقـةَ الأرواحِ
واجمعْ نَدامى الظُّرْف تحتَ لوائِهِ وانشـرْ بساحتـهِ بساطَ الـرَّاح
واجعلْ صبوحَك فى البكورِ سليلةً للمنجبـين الكـرْمِ والتـفّـاحِ
مهما فضضتَ دِنانَها فاستضحكتْ مُلءُ المكانُ سنىً وطيب نُفْاحِ

فهذه القصائد - على سبيل المثال وغيرها كثير - فيها روح أبى نواس الشعرية .. وإن بعدت عن مجال المعارضة ، فيما عدا القصيدة الأولى فإنها معارضة لقصيدة نواسية مطلعها :

حـامـلُ الهـوى تَـعِبُ يَـسـتـخـفّـهُ الـطـربُ

لقد كان أبو نواس - فى رأينا - الأستاذ الثانى لشوقى بعد المتنبى ، وحصْرُ قضيّة التأثير والتأثّر بينهما فى إطار شعر المعارضة يحدُّ من مجال هذا التأثير ، ويضيّق إطار الاستلهام من جانب شوقى إزاء أستاذه ، الذى ظلّ حريصًا على التشبّه به فى بعض نواحى شعره وحياته ، وحرص على أن تكون داره فى أواخر حياته تحمل اسمه .. الذى ما تزال تسمّى به وهو « كرمة ابن هانى » .

* * *

أبو عبادة البحترى :

تأثير البحترى على شعر شوقى كبير وواضح - وقد سبق أن اشرت إلى ذلك فى دراسات سابقة[٢٩] - ومن أشهر شعر البحترى - أبو عبادة الوليد بن عبيد البحترى الطائى (٢٠٦ - ٢٨٦ هـ = ٨٨٢ - ٩٠٢ م) - قصيدته فى وصف « إيوان كسرى » بالمدائن التى يبدؤها بقوله[٣٠] :

(٢٧) المصدر السابق جـ ٢ ، ص ١٤ .
(٢٨) المصدر السابق جـ ٢ ، ص ٢٢ .
(٢٩) طه وادى : أحمد شوقى والأدب العربى الحديث ، ص ٢٦٨ .
(٣٠) ديوان البحترى : شرح حسن كامل الصيرفى ، ط . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٣ ، المجلد الثانى ، ص ١١٥٢ .

صُنْت نفسِى عما يُدنِّسُ نَفسِى ... وترفَّعتُ عَنْ جَدَا كلِّ جِبْسِ
وتماسكت حين زعزعنى الدهـ ... ـرُ التماسًا منه لتعْسِى ونكْسِى
بلغ من صبابةِ العيشِ عندى ... طفَفَتها الأيامُ تـطفيف بَخْسِ
وبعيـدٌ مـا بـين واردِ رفـهٍ ... عـللٍ شـرْبُـه وواردِ خِمْس
وكـأن الـزمـانَ أصبحَ محمُـو ... لًا هـواهُ مع الأخسِّ الأخسّ

وقد عارض شوقى هذه القصيدة أثناء نفيه فى أسبانيا (١٩١٥ - ١٩١٩) بقصيدة عنوانها « الرحلة إلى الأندلس » .. يقول فيها[٣١] :

اختـلافُ النّهارِ والليـلِ يُنْسِى ... اذْكـرا لى الصِّبا وأيـامَ أُنْسِى
وصفـا لى مـلاوةٌ من شبـاب ... صُـوِّرتْ من تصـوراتٍ وَمَسّ
عَصفتْ كالصَّبا اللعـوب ومرّتْ ... سِنـةً حـلوةً ولـذّةَ خَـلْسِ
وسلا مصْرَ هل سلا القلبُ عنها ... أو أسَا جُرْحَهُ الزمان المؤسى
كـلّما مـرّتْ الليـالى علـيْـهِ ... رقَّ والعهـدُ فى اللّيالى تُقَسّى

وكما زاوج البحترى بين الحديث عن نفسه بعد قتل المتوكل ووصف الإيوان ، زاوج شوقى وهو يعارض أيضا بين الحديث الحزين عن نفسه لبعده عن الوطن وبين وصف مصر وبعض الآثار الإسلامية فى أسبانيا .

هناك قصيدة أخرى غير مشهورة لشوقى فى مدح الخديوى عباس (١٩٠٦) وتهنئته بالعيد .. وقد جاء تحت العنوان أنها « بحترية المبنى .. أحمديّة المعنى » ومطلعها[٣٢] :

العيـدُ هللَ فى ذُراكَ وكَـبَّرا ... وسَعى إليك يزفُّ تهنئةَ الوَرى
وافى بعـزِّك يـاعـزيـزُ مُهنئـًا ... بـدوامِ نعمتك العبادَ مُبشـرا

وهى معارضة لقصيدة للبحترى مطلعها :

لله عهـدُ سُويْقةٍ مـا أنْضَـرا ... إذْ جاورَ البادُون فيـه الحُضَّرا

ورصْدُ قصيدتيْن للمعارضة بين شوقى وأستاذه الثالث البحترى ليس بالشىء الكثير من حيث الكم .. ولكن الأمر يتجاوز فى تقديرنا التأثر الكمّى إلى التأثر الكيفى ، لأن شوقى استلهم منْ أستاذه البحترى الحرص على عروبة البناء الشعرى .. والتلقائية فى التشكيل والصياغة ، كما تأثر به فى الحرص على سهولة اللغة وعذوبة الجرس الموسيقى .

---

(٣١) الشوقيات ، ج ٢ ، ص ٥٤ . ملاوة : فترة - الصبا : الريح - سنة : غفوة نوم - خلس : سرقة - أسا : عالج .
(٣٢) الشوقيات المجهولة ج ٢ ، ص ٢٩٢ .

وهؤلاء الشعراء الثلاثة : المتنبى وأبو نواس والبحترى - قدّمنا الحديث عنهم .. لأنهم يعدُّون أساتذة لشوقى ، تأثر بهم فى مجمل تجربته الشعرية وهذا التأثير أبعد من شعر المعارضة وأوسع .

أما بقية من سوف يأتى الحديث عنهم من الشعراء فالتأثر بهم كان فى إطار القصائد المعارضة فقط .. ومعارضة شوقى لهم تأتى من قبل الزهو وإثبات مدى صلته الوثيقة بالتراث القديم على اختلاف عصوره وتنوع أقاليمه .

*　*　*

(ب) شعراء مُعَارَضُون

الإمام محمد البوصيرى :

من الشعراء الذين عارضهم شوقى أيضا شاعر المدائح النبوية الشهير محمد بن سعيد الصنهاجى المعروف بالإمام البوصيرى (١٢١١ - ١٢٦٩ م = ٦٠٨ - ٦٩٨ هـ) وهو شاعر مصرى له ديوان مطبوع يصور بعض ما كان يدور فى عصره وبعض ما كان يتصل بحياته الخاصة .. لكن شهرة البوصيرى جاءت من قبيل قصائده فى مدح الرسول ، التى أثّرت بشكل واسع فى شعراء الصوفية والمديح النبوى .. ومن أهم قصائده فى هذا المجال قصيدة « البردة » وهى من بحر البسيط - ومطْلعها :

أمنْ تذكّرِ جيرانٍ بذى سلمِ　　مزجْتَ دمعًا جرى من مُقلةٍ بدمِ[٣٣]
أم هبّتْ الريحُ من تلقاءِ كاظمةٍ　　وأوْمضَ البرقُ فى الظلماءِ من إضمِ ؟

وقد عارض محمود سامى البارودى (١٣٨٨ - ١٩٠٤) هذه القصيدة فى مطولة سماها « كشف الغمة فى مدح سيد الأمة » فى أثناء النفى - ومطلعها :

يا رائدَ البرقِ يَمّمْ دارةَ العلمِ　　واحْدُ الغمامَ إلى حىٍّ بذى سَلَمِ[٣٤]

كذلك عارض شوقى البوصيرى بقصيدة سماها « نهج البردة » ومطْلعها :

رِيمٌ على القاعِ بينَ البانِ والعلمِ　　أحلَّ سفكَ دمى فى الأشْهرِ الحُرُمِ[٣٥]

---

(٣٣) هذه القصيدة نفسها معارضة لقصيدة عمر بن الفارض (٥٧٦ - ٥٣٢ هـ) التى مطلعها :

هل نار ليلى بدت بذى سلم　　أم بارق لاح فى الزوراء فالعلم

(٣٤) راجع نص القصيدة كاملا فى : محمود سامى البارودى : كشف الغمة فى مدح سيد الأمة تقديم : سعد ظلام . ط . دار الشعب ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٤٤ .

(٣٥) راجع القصيدة كاملة فى : الشوقيات ، ج ٢ ، ص ١٩٠ .

(-) البان والعلم : السهل والجبل - منخرم : مقصّر .

رمى القضاءُ بعينَىْ جُؤْذرٍ أسدًا يا ساكنَ القاع أدْرِكْ ساكنَ الأجَمِ

وإذا كان لهذه القصيدة امتدادات موضوعية وفنية - تتجاوز البوصيرى إلى ابن الفارض إنْ لم تبدأ من كعب بن زهير - فأن السؤال يكون بأية هذه القصائد تأثر شوقى واستلهم ؟ - وهذه قضية متجدّدة فى مجال مناقشة شعر المعارضة عند شوقى أو غيره ممن ساروا فى هذا المجال .

الذى لاشك فيه هو أن شوقىَ تأثر بكل هذه القصائد .. لكنه قد تأثر بدرجة أكبر بقصيدة البوصيرى ، فقد جاراه شوقى مستلهما نفس العناصر الفكرية التى صوّرها ، سواء من حيث الغزل الصوفى وبيان أن حب الرسول أفضل من أىّ حب جسدى ، ثم تحذير النفس من غرور الدنيا وتصوير بعض مواقف سيرة الرسول ومعجزاته .. والختام بالتوسل والمناجاة لكى يزيل الله عن الأمة ما حلَّ بها من هموم وآلام ، لذلك يقول شوقى فى نهاية قصيدته :

يارِبِّ أحسنْتَ بدْءَ المسلمين به فتممِ الفضلَ وامنحْ حسْن مُختَتمِ

أما خاتمة البوصيرى فتختلف فى أنه يتوسل بالله رجاء أن يزيل كربته الخاصة حين يدعوه قائلا :

يارِبِّ واجعلْ رجائى غيرَ مُنعكسٍ لديكَ واجعلْ حِسابِى غيرَ مُنخَرِم

وقصيدة البردة وما يتصل بها من معارضات كثيرة فى القديم والحديث فى حاجة إلى دراسة خاصة ، تتبع تطورها الفنى عبر التاريخ منذ عمر بن الفارض ومن سبقه حتى اليوم .

ونفس الأمر ينطبق على قصيدة شوقى « الهمزية النبوية » ومطلعها :

وُلِدَ الهُدى فالكائناتُ ضِياءُ وفمُ الزّمان تبسّمٌ وثَناءُ[٣٦]

الروحُ والملأ الملائِكُ حولَه للدين والدنيا به بُشراءُ

فهذه القصيدة شبه معارضة لهمزية البوصيرى ومطلعها :

كيف ترقى رقِيَّك الأنبياءُ يا سماءً ما طاولتها سماءُ

وهناك قصيدة أخرى أسبق منها للشاعر المصرى جمال الدين محمد بن نباته المصرى (٦٨٦ - ٧٦٨ هـ) وهو أيضا من شعراء المدائح النبوية ومطلعها[٣٧]:

---

(٣٦) الشوقيات ، ج ١ ، ص ٣٤ .

(٣٧) يراجع نص القصيدة فى : ديوان ابن نباتة المصرى .
(طبعة دار التراث العربى ، بيروت - د . ت ، ص ١) .

شجونٌ نحوها العشاقُ فاؤُوا   وصَبٌّ ماله فى الصبرِ راءُ

ولكن تأثر شوقى المباشر بالبوصيرى فى معارضته لا يغلق بسهولةَ باب التأثر بين شوقى وابن نباته وعمر بن الفارض أيضًا ، على الرغم من اختلاف الوزن العروضى .

بين أبي تمام وابن النبيه المصرى :

خلّف شوقى قصيدة عنوانها « انتصار الأتراك فى الحرب والسياسة » وهى تبدأ بقوله[٣٨] :

اللهُ أكبرُ كَمْ فى الفتحْ من عَجَبِ   يا خالدَ التركِ جَدِدْ خالدَ العَربِ
صلحٌ عزيزٌ على حربٍ مُظَفَّرةٍ   فالسيفُ فى غمدِه والحق فى النصب
يا حسنَ أمنية فى السّيْفِ ما كذبت   وطيبَ أمنيةٍ فى الرأى لم تخب

وقد رأى طه حسين منذ وقت مبكر (١٩٣٣) أن شوقى يعارض بها أبا تمام – حبيب بن أوس الطائى (١٨٨ – ٢١٨ هـ = ٨٠٤ – ٨٣٣ م) – فى قصيدته الشهيرة[٣٩] .

السيفُ أصْدقُ أنباءً من الكُتُبِ   فى حدِّهِ الحدُّ بينَ الجدِّ واللّعبِ
بيضُ الصّفائحِ لاسودُ الصَّحائِفِ فى   متونهنّ جلاءُ الشّكِ والرِيَبِ
والعلمُ فى شهبِ الأرماحِ لامعةً   بين الخمسينْ لا فى السّبعةِ الشُّهُبِ

وقد عرض طه حسين مقارنة سريعة بين الشاعرينْ ، وانتهى فيها إلى رأى غير موضوعى – مؤدّاه « أن شوقى اتخذ قصيدة أبى تمام نموذجا فى اللفظ والمعنى الوزن والقافية .. فأبو تمام إذن هو الذى قدّم إلى شوقى قوافيه وشيئا غير قليل من ألفاظه ومعانيه .. وأن قصيدة شوقى إنما هى أشبه شيء بالتمرين المدرسى يذهب به الأطفال مذهب المحاكاة للنماذج الفنية التى تُلقى إليهم ، فيوفّقون فى الصورة ويخطئون فى الموضوع »[٤٠] .

ولكن قصيدة شوقى ليست معارضة لأبى تمام – كما ذهب طه حسين – فحسب ، وإنما هى أيضًا معارضة لقصيدة أخرى لابن النبيه المصرى (كمال الدين أبو الحسن

= وقد تكون هذه القصائد كلها معارضة لقصيدة حسان بن ثابت فى مدح الرسول يوم فتح مكة ومطلعها :

عفت ذات الأصابع فالجواء   إلى عذراء منزلها خلاء

(٣٨) الشوقيات ، ج ١ ، ص ٥٩ .

(٣٩) ديوان أبى تمام ، شرح شاهين عطية ، طبعة المطبعة الأدبية ، بيروت ١٨٨٩ ، ص ١٥ .

(٤٠) طه حسين : حافظ وشوقى (ط وزارة التربية والتعليم ، القاهرة ١٩٧٣ ، ص ٣٢ – ٤١) .

علی بن محمد بن النبيه المصرى ت ٦١٩ هـ أحد شعراء الدولة الأيوبية) وابن النبيه يمدح فيها الملك الأشرف موسى بن الملك العادل ، ويبدؤها بقوله[41] .

اللهُ أكبرُ ليس الحُسْنُ فى العَرَبِ كم تحتَ كُمّةِ ذا التركيِّ من عَجَبِ
صبحُ الجبينِ بليلِ الشّعرِ منعقدٌ والخدُّ يجْمعُ بين الماء واللّهبِ
تنفستْ عن عبَيرِ الراح ريقَتُهُ وافترَّ مَبْسِمُهُ الشُّهْدِيُّ عن حَببِ

وبعد مقدمة غزلية خمرية ينتقل إلى المدح قائلا :

مَلكٌ يفرِّقُ يومَ السِّلْمِ ما جمعتْ يمناه فى الحرب بالهنديّةِ القُضُبِ
ثَبْتٌ تَخِفُ جماهيرُ الجيوشِ به كأنّ أفلاكَها دارتْ على قُطُبِ

فهذه القصائد الثلاث لأبى تمام وابن النبيه وشوقى من وزن (البسيط) وعلى نفس الروىّ .. وهى تدور فى إطار واحد تقريبا . وهنا يتسع إطار درس المقارنة أو المعارضة بين شوقي وسابقيه ، ولا شك أن شوقى متأثر بالشاعرين كليْهما ، فمطلع قصيدة شوقى واضح التأثر بمطلع ابن النبيه ، فشوقى يقول :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب يا خالد الترك جدد خالد العرب

بينما يقول ابن النبيه :

الله أكبر ليس الحُسْنُ فى العربِ كم تحتَ كُمة ذا التركيِّ من عجبِ

كما يبدو التأثر بين شوقى وابن النبيه فى هذين البيتين ، فشوقى حين يقول :

تلك الفراسخُ من سهْلٍ ومن جبَلٍ قرّبتَ منها ما كان غيرَ مُقْتربِ

متأثر بابن النبيه فى قوله :

يا جاذبَ القوْسِ تقريبًا لوجْنتِه والهائمُ الصبُّ فيها غيرُ مُنْجذِبِ

بيد أن المقارنة المتأنية بين القصائد الثلاث توضح أن تأثر شوقى الأكبر كان بأبى تمام فى الدرجة الأولى .. فكلاهما يمدح حاكما منتصرا فى معركة حربية ، يُشغل كلا النصين بتصويرها ومدح القائد المدبّر لها ، بينما مدح ابن النبيه مدحٌ عادى فى حالة السلم مسبوق بمقدمة غزلية خمرية ، لم يتطرق إليها أبو تمام أو شوقى .

وعلى هذا فالمضمون والصياغة متماثلان بدرجة كبيرة عند أبى تمام وشوقى ، ولكن فتح مجال التأثير على هذا النحو الواسع يوضح أن شوقى كان قوى الاتصال بالتراث ، حينما يستلهم قصيدة فأنه يكون على وعى بمعظم من عارضوها أو ساروا

---

(٤١) ديوان ابن النبيه : تحقيق عمر الأسعد ، ط دار الفكر ، ط الأولى ١٩٦٩ ، القاهرة ص ٢٣٤ وما بعدها . كمة : قلنسوة - الراح : الخمر - حبب : أسنان .

على هداها .. وهكذا استوحى شوقى أبا تمام وابن النبيه فى وقت واحد .

وإذا كان تأثر شوقى فى القصيدة السابقة بأبى تمام أوضح ، فإن هذا لا ينفى تأثره فى مواضع أخرى بابن النبيه ، وهناك مقطوعة غزلية لشوقى يبدؤها بقوله[٤٢] :

تـأبى الـدلالَ سجيّــةً وتَصنّعـا ... وأراكَ فى حالىْ دَلالِك مُبْـدِعا
تِهْ كيف شِئْتَ فما الجمالُ بحاكمٍ ... حتىّ يُطاعَ على الدَّلال ويُسْمَعا
لك أنْ يروِّعَك الوشاة من الهوىً ... وعَلىَّ أنْ أهوى الغزَالَ مُرّوعا

هذه المقطوعة معارضة لمطلع غزلى شهير لإحدى قصائد أبن النبية فى المدح ، حيث يقول[٤٣] :

أفديهِ إنْ حفظَ الهوى أوْ ضيّعا ... ملكَ الفؤادَ فما عسىَ أنْ أصْنعا
من لم يذقْ ظُلْمَ الحبيبِ كَظلْمهِ ... حُلْواً فقد جَهلَ المحبَّة وادَّعى
يا أيها الوجهُ الجمِيلُ تدارك الصـ ... ـبَّ الجميلَ فقد عفاً وتَصعْضَعا

ولاشك أن شوقى لم يتأثر بابن النبيه وحده من شعراء مصر فى العصور الوسطى ، وإنما أيضا بالبوصيرى وابن نباته وعمر بن الفارض والبهاء زهير ، حيث كان ديوان البهاء أول ديوان قرأه فى صباه استجابة لطلب أستاذه الشيخ حسين المرصفى ، وقد ترك هؤلاء الشعراء المصريون - مثل غيرهم - بصمات فى شعره ، قد تتجاوز بحث موضوع المعارضة إلى درس التأثر العام لشوقى بالشعراء السابقين عليه .

أبو العلاء المعرى :

يُعد أبو العلاء المعرى (٣٦٣ - ٤٤٩ هـ) أهم شعراء القرن الخامس الهجرى ، وهو شاعر فيلسوف التزم كثيرا بما لا يلزم إصرارا منه على بيان قدرته الفائقة فى صناعة الشعر ، سواء على مستوى الموقف الفلسفى أم على مستوى التشكيل المعجز للأداة . ومن قصائد المعرى ذائعة الصيت قصيدته التى يرثى فيها صديقه أبا حمزة الفقية - وقد اتخذ فيها من الرثاء مجالا يصور فلسفته فى الحياة والموت .. وإنْ لم يغفل فى القصيدة حقّ الفقيد من الرثاء . وهى تمضى على هذا النحو :

---

(٤٢) الشوقيات ، ج ٢ ، ص ١٦١ .
(٤٣) ديوان ابن النبيه المصرى ، ص ١٤٩ .

غيرُ مُجدٍ في مِلّتي واعتقادِي نوْحُ باكٍ ولا ترنُّمُ شادي
وشبيهٌ صوتُ النعيِّ إذا قِيـ ـسَ بصْوتِ البشيرِ في كلِّ نادِ
أبكتْ تلكمُ الحمامةُ أم غنْـ ـتْ على فرعِ غُصْنها الميّادِ

وقد عارض شوقى أبا العلاء حينما رثى محمد فريق بعد وفاته سنة ١٩٢٠ ، حيث يقول[٤٤] :

كلُّ حيّ على المنيـةِ غادى تتوالى الرِّكابُ والموتُ حادِي
ذهبَ الأوّلـون قرنًـا فقرنـا لم يدُمْ حاضرٌ ولم يبقَ بادِي

وكما قارن طه حسين بين قصيدة أبي تمام وقصيدة شوقى (الله أكبر كم فى الفتح من عجب ..) قارن عباس محمود العقاد أيضًا بين المعرى وشوقى . وقد اتفق هذان الناقدان الرومانسيان - وهما من أشد النقاد خصومةً لشوقى إنْ لم نقل معاداةً له - على التقليل - إن لم يكن الازدراء .. بحق .. أو بدون - من شأن شوقى .. وأن ليس لشعره قيمة فنية تذكر .. ومما قاله العقاد فى ذلك :

« لقد طمح شوقي إلى معارضة المعرّى فى قصيدة من غُرر شعره لم ينظم مثلها فى لغة العرب ، ولا نذكر أننا أطلعنا فى شعر العرب على خير منها فى موضوعها . والمعرى رجل تيمم هذه الحياة محرابًا واجتواها غابًا وصدف عنها سرابًا ، لابس[٤٥] منها خفايا أسرارها ، واشتف مرارة مقدارها ، وتتبع غوابر آثارها ، وحواضر أطوارها ، فإذا هو نظم فى فلسفة الحياة والموت كما تراءت له فذلك مجاله وتلك سبيله ، وأين شوقى فى هذا المقام ..؟ »[٤٦] .

والعقاد فى نقده لشوقى مثل طه حسين يتجاوز نقد الشاعر ومناقشة الشعر إلى الهجوم على شوقى الرجل .. لذلك لم يكن من الغريب أن يقلل العقاد من قيمة القصيدة ، إذا ما قيست بقصيدة المعرى ، ثم يتخطى النقد ليتهم شوقى فى وطنيته وفى صدق موقفه من الزعيم الوطنى الذى يرثية[٤٧] .

ومما يؤكد صدق شوقى فى رثائه لمحمد فريد أنه كتب عنه قصيدة أخرى ، ألقيت فى ذكراه الخامسة سنة ١٩٢٤ ومطلعها[٤٨] :

(٤٤) الشوقيات ، ج ٣ ، ص ٥٥ .
(٤٥) هكذا فى الأصل ولعل الصح هو « لامس » .
(٤٦) عباس العقاد ، ابراهيم المازنى : الديوان فى الأدب والنقد طبعة دار الشعب ، القاهرة - الثالثة - ١٩٧٢ - ص ١٢ - ٢٦ .
(٤٧) المرجع السابق ، ص ٢٦ .
(٤٨) الشوقيات المجهولة جـ ٢ ، ص ١٥٣ .

نجـدِّدُ ذكـرى عهْـدِكُمْ ونُعيـدُ ونُدْنى خيالَ الأمسِ وهو بَعيدُ

ونعود إلى قضيتنا الأساسية - وهى معارضة شوقى لأبى العلاء ، حيث نثبت أن هناك محاولة مقصودة من شوقى لمعارضة أبى العلاء ومجاراته فى الشعر الفلسفى واتخاذ الرثاء سبيلًا للتأمل فى الحياة والموت .

وهناك قصيدة أخرى لشوقى فى رثاء شيخ الشعراء إسماعيل صبرى باشا ومطلعها[٤٩] :

أجلٌ وإن طال الزمانُ مُـوافى أخلى يديك من الخليلِ الوافى

داعٍ إلى حقٍّ أهابَ بخاشـعٍ لبسَ النذيرَ على هُدى وعفافِ[٥٠]

هذه القصيدة معارضة لقصيدة أخرى لأبى العلاء المعرى مطلعها :

أودى فليْتَ الحادثاتِ كَفـافِ مـالُ المسيفِ وعنبرُ المستـافِ

فالقصيدتان مضمونها يدور حول موضوع الرثاء وهكذا كان شوقى يحاول - غالبا - أن يعجل قصيدته تدور فى إطار موضوعى قريب من الإطار الذى كُتبتْ فيه القصيدة المعارضة ، وهذا التشابه الموضوعى هو ما قد يبرر بعد ذلك سرّ المحاكاة الفنية والمعارضة الشعرية .

الشريف الرضى :

عارضَ شوقى الأمير الشاعر الشريف الرّضى (محمد بن الحسين ٩٧٠ - ١٠١٦ م) فى قصيدة رثى بها أبا إسحاق الصابى الكاتب ومطلعها :

أعلمتَ من حُملوا على الأعواد أرأيت كيف خَبا ضياءُ النادِى ؟

وقد عارضها شوقى بقصيدة تدور فى نفس الإطار الحزين رثى بها فتحى زغلول سنة ١٩١٤ ومطلعها[٥١] :

أكذا تقرُّ البيضُ فى الأغْمـادِ أكـذا تحينُ مَصـارعُ الآسـاد ؟

خُطوا المضاجعَ فى التراب لفارسٍ جنبـاه مضـطجـع من الأطـواد

مالت بقسطاس الحقوق نوازلٌ ومشتْ على ركن القضاء عَوادِ

(٤٩) خصائص الأسلوب فى الشوقيات ص ٢٤٢ .

(٥٠) الشوقيات جـ ٣ ص ١٠٤ .

(٥١) الشوقيات المجهولة جـ ٢ ص ٣٢ .

ابنُ رزيق :

هناك قصيدة لابن رُزيق مطلعها :

لا تعْـذليه فـإن العذلَ يُـولعه   قد قُلْتِ حقا ، ولكن ليس يسمعُه

وقد عارضها شوقى بقصيدة مطلعها[٥٢] :

يا ناعسَ الطرف نومى كيف تمنعُه   جفْنى تمنَّ الكرَى بالطيْف يجمعُه
بيْنى وبينـك سرٌّ لستُ مؤتمنًـا   عليه غيرَ خيالٍ منك أُطْلِعُـه

وهى التى يقول فيها بعد ذلك :

كنْ كيف شِئتَ وخذْ للعلم حفلته   فما وجدتُ كعلْمِ المـرء ينفعُه
والشعرُ بالعلم والعرفان مقتـرنًا   كالتِّبر زدتَ له ماساً ترصِّعُـه
فإن جمعت إلى حظيْهـا خُلقًا   فذلك الحظُّ إن فكـرتَ أجمعُه

الشيخ الرئيس ابن سينا :

كان الشيخ الرئيس أبو على الحسين بن عبد الله بن سينا (٩٨٠ - ١٠٣٧ م) عالمًا وطبيبًا وفيلسوفًا ، درس الفلسفة والمنطق .. وله تأثير كبير على الحركة الفلسفية والصوفية فى العصور الوسطى .. ومن مؤلفاته المطبوعة :

القانون فى الطب - الشفاء[٥٣] - الإشارات والتنبيهات .. ولا يزال جزء من تراثه مخطوطًا .. ومن أهم ما خلّف فى مجال الأدب قصيدته الفلسفية الطويلة المشهورة فى « النفس » ومطلعها :

هبطتْ إليكَ من المحلِّ الأرفَعِ   ورقـاءُ ذاتُ تـعـزّز وتَمَنُّـعِ
محجوبةٌ عن كـل مقلةِ عارفٍ   وهى التى سَفَرتْ ولم تَتَبَرْقـعِ
وصلتْ عـلى كُرهٍ إليـك وربما   كرِهتْ فراقك وهى ذاتُ تفجُّعِ
ألِفتْ ومـا سكَنتْ لما واصلَتْ   ألِفَتْ مجـاورةَ الخـرابِ البلْقـعِ

وقد عارضها شوقى تحت نفس العنوان فى قصيدة مطلعها[٥٤] :

ضُمّى قِناعَكِ يا سُعادُ أو ارفعِى   هذِى المحاسنُ ما خُلِقْنَ لبُرْقعِ

(٥٢) الشوقيات ، جـ ٣ ، ص ٦٣ .

(٥٣) فى هذا الكتاب جزء يتعلق بالشعر حققه عبد الرحمن بدوى ونشره فى القاهرة ١٩٦٦ (ط الدار المصرية للتأليف والترجمة » .

(٥٤) الشوقيات ، جـ ٢ ، ص ٧١ .

الضاحياتُ الضاحكاتُ ودونها ستْرُ الحلالِ وبُعْدُ شأوِ المطلعِ

وشوقى يشير فى أكثر من موضع فى القصيدة إلى ما يفيد أنه قرأ النص المعارض وتأثر بصاحبه على المستويين الفكرى والفنى فيقول :

ذهب (ابنُ سينا) لم يَفُزْ لك ساعةً وتولتْ الحكماءُ لم تتمتّعِ

وفى مرة أخرى يقول :

نظر (الرئيسُ) إلى كمالِك نظرةً لم تَخْلُ من بَصرِ اللبيبِ الأرْوعِ
فرآه منزلةً تَعرض دونَها قِصرُ الحياة وحالَ وشْكُ المصْرَعِ
لولا كمالُك فى (الرئيس) ومثِله لم تُحْسِنْ الدنيا ولم تَترَعرعِ
الله ثبّتَ أرضَهَ بدعائمٍ هُمْ حائطُ الدنيا وركنُ المجْمعِ
لو أن كلِ أخي يَراعٍ بَالغٍ شأوَ الرئيس وكلَّ صاحبِ مبْضعِ
ذهب الكمالُ سدًى وضاعَ محله فى العالم المتفاوِت المتنوعِ

ومعارضة شوقى لابن سينا تبين - بما لا يدع مجالاً للريب - أن شوقى لم يتوقف - فى مجال المعارضة بشكل خاص والثقافة الأدبية بشكل عام - عند أصحاب الشعر الغنائى فحسب ، بل تجاوزهم إلى (الشعراء الفلاسفة)، ولعل أهمهم : ابن سينا وأبو العلاء المعرى والمتنبى ، ولكن الذى لا شك فيه أن تفلسف شوقى - أو ما يعرف فى أدبيات النقد العربى باسم « شعر الحكمة » عند شوقى - أقرب من حيث التصوير والتعبير إلى شعر المتنبى .

ابن الخطيب الأندلسى :

أشار كثير ممن كتبوا عن شوقى إلى أنه قد تأثر فى ملحمته التاريخية المطوّلة « دول العرب وعظماء الإسلام » (التى نظمها فى بحر « الرجز ») أثناء إقامته فى الأندلس منفيا (١٩١٥ - ١٩١٩) ونشرت سنة ١٩٣٣ - بالشاعر الأندلسى لسان الدين بن الخطيب (٧١٣ - ٧٧٦ هـ = ١٣١٣ - ١٣٧٤ م) ، الذى كان رجل سياسة (وزيراً) وعالمًا وأديبًا . وقد ترك ابن الخطيب مصنّفات عدة فى التاريخ والأدب هى : اللمحة البدرية فى الدول النصرية - الإحاطة فى أخبار غرناطة - أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام - منظومة تاريخية بعنوان .. « رقم الحلل فى نظم الدول » - ديوان شعر نشر فى الجزائر سنة ١٩٧٣ بعنوان .. « ديوان الصيب والجهام والماضى والكهام » .. وله مجموعة من الأشعار والموشحات مبثوثة فى كتبه التاريخية .

وفى مجال إثبات التأثير والتأثر بين الشاعرين يقول صالح الأشتر : « وفى اعتقادنا أن الشاعر المنفى (شوقى) سار على نهج منظومة ابن الخطيب « رقم الحلل فى نظم الدول » .. وأن أوجه الشبه بين منظومتى شوقى وابن الخطيب تبدو لنا غريبة حقا إذا لم نؤمن باطلاع شوقى على « رقم الحلل » ، ذلك أن غاية الشاعرين واحدة ، فابن الخطيب يرمى إلى تسهيل حفظ التاريخ على دارسه ، وشوقى نظم أرجوزته للأحداث ليجدوا فى قراءتها أو حفظها ما يثير فى نفوسهم جلائل الأعمال ، ومنظومة شوقى فى فصول وأرجوزة ابن الخطيب مثلها ، وفى أحايين كثيرة نجد ظلال أفكار ابن الخطيب فى منظومة شوقى .. وإن كان هناك فارق فهو أن منظومة ابن الخطيب تصل بالتاريخ العربى إلى عصر ناظمها ، وشوقى يقف عند انهيار الدولة الفاطمية ، وابن الخطيب يسير سيرًا تاريخيا وشوقى يقف عند الذى يستعظمه من التاريخ ويدع ما لا يستعظمه[٥٥] » .

ومطوّلة ابن الخطيب تبدأ بقوله :

الحمدُ لله الذى لا يُنكِرُهْ ... مَنْ سَرحتْ فى الكائناتِ فِكَرُهْ
ذى الفضل والقدرة والجلال ... مخترعِ الخَلْقِ بلا مِثالِ
الملكُ الحقّ بلا نهايَهْ ... ومن له فى كل شىء آيَهْ

أما أرجوزة شوقى « دول العرب .. » فتبدأ بقوله[٥٦] :

الحمدُ لله القديمِ الباقى ... ذى العرْشِ والسّبع العُلا الطِّبَاقِ
الملكِ المنفردِ الجبّارْ ... الدائمِ الجلالِ والإكْبارْ
وارثِ كل مالكٍ وما مَلَكْ ... ومُهْلِكِ الحىّ ومُحيى مَنْ هَلَكْ

ولاشك أن التأثر ثابت وواضح بين الشاعرين ، ولا نود فى هذه الدراسة أن نقوّم العملين أو نقارن مقارنة تفصيلية بينهما ، وإنما حسبنا أن نوضّح ما بينهما من علاقة التأثير والتأثر ، يؤكدها أيضًا بشكل آخر ذلك الجزء - الذى نظمه شوقى فى مطولته - بعنوان « صقر قريش » ومطلعه[٥٧] :

مَن لنضوٍ يتنزّى ألما ... بَرَحَ الشّوْقُ به فى الغَلَس
حنَّ للبانِ وناجَى العَلما ... أيْنَ شرقُ الأرضِ من أنْدلُسِ ؟

* * *

(٥٥) صالح الأشتر : أندلسيات شوقى (ط جامعة دمشق ، ١٩٥٩ ، ص ٩١ - ٩٣) .
(٥٦) أحمد شوقى : دول العرب وعظماء الإسلام . ط المكتبة التجارية القاهرة ، ص ٥ .
(٥٧) المصدر السابق ، ص ٧٨ .
- البان : شجر الكافور - العلم : الجبل .

بلبلٌ علّمهُ البيْنُ البيانْ	باتَ فى حَبْلِ الشجُونِ ارتبكَا
فى سماءِ الليلِ مخلوعُ العِنانْ	ضاقتْ الأرضُ عليهِ شَبكا
كلما استوحش فى ظلِّ الجنانْ	جُنَّ فاستضحَك من حيْثُ بكى
ارتدى بُرْنسَهُ والتَشَما	وخطا خطْوَةَ شيْخ مُرعسِ
ويُرَى ذا حَدبٍ إنْ جَثَما	فإنْ ارتدَّ بَدا ذا قَعسِ

هذا الجزء عارض فيه شوقى بشكل واضح موشّحة ابن الخطيب التى مطلعها :

جَادَكَ الغيْثُ إذا الغيثُ هَما	يا زمانَ الوَصْلِ بالأندلسِ
لم يكنْ وصلُكَ إلاّ حُلُماَ	فى الكَرَى أوْ خِلسةَ المخْتِلسِ

* * *

إذْ يقودُ الدهرُ أشتاتَ المنى	تنقلُ الخطو على مايَرْسِمُ
زُمرًا بين فُرادى وثُنى	مثْلمَا يدْعُو الوفودَ الموسِمُ
والحَيا قد جَلَّل الروضَ سَنَا	فثُغورُ الزَّهْرِ منْهُ تَبْسِمُ
وروى النعمانُ عن ماءِ السّما	كيف يروى مالكٌ عن أنس ؟
فكسَاهُ الحسْن ثوبًا معْلمَا	يَزدِهى منه بأبْهى مَلْبسِ

وفيها تقدم تأكيد على أن شوقى قد تأثر بابن الخطيب لا فى مجال الشعر التاريخى فحسب ، بل فى بقية أشعاره الأخرى ولا سيما الموشحات .

هكذا ننتهى إلى أن شوقى فى مطولته التاريخية قد عارض ابن الخطيب وتبع خطاه فكانت أرجوزته « رقم الحلل » هى المثير المباشر الذى أوحى لشوقى بأن يكتب قصيدته التاريخية ، ويمكن أن يثبت الدرس المقارن - بشكل مفصّل - ما بين العملين من تماثل ومحاكاة .

وعلى هذا تتسع دائرة التأثر والمعارضة عند شوقى بالنسبة للثقافة والإبداع ، حيث تعامل مع التراث القديم بنظرة شمولية توحد ما بين الشرق والغرب وما بين المحافظة والتجديد فى آن واحد .

ابن زيدون :

أثناء إقامة شوقى فى برشلونة بأسبانيا منفيا (١٩١٥ - ١٩١٩) ، كان يحن إلى مصر ومن فيها وما فيها .. فكتب ترجمة لهذا الحنين قصيدته « أندلسية »[٥٨] مصوّرًا بعض

خواطر الغربة ومفتخرًا بوطنه العزيز ، ومطلعها :

يا نائحَ الطَّلْح أشباهٌ عوادِينا نَشْجَى لواديك أم نأسَى لوادِينا ؟
ماذ تقصُّ علينا غيرَ أنَّ يدًا قصّتْ جناحَك جالتْ فى حواشِينا
رمَى بنا البينُ أيكًا غيرَ سامرِنا - أخا الغَريبِ - وظلاًّ غيرَ وادينا

وهى معارضة لقصيدة الشاعر الأندلسى أحمد بن عبد الله بن زيدون (١٠٠٣ - ١٠٧٣ م) وهو شاعر وأديب ورجل سياسة (وزير) ، وقد خلّف فى مجال الأدب بعض الرسائل من أهمها : « الرسالة الجدية » التى استعطف فيها ابن جهور أمير قرطبة أثناء سجنه ، و« الرسالة الهزلية » التى كتبها على لسان ولادة بنت المستكفى (حبيبته) يشخر فيها من ابن عبدوس (غريمه فى الحب) ويستهزىء به . وله أيضا ديوان مطبوع .

ويبدو أن مقام شوقى فى قرطبة ذكّره بشاعرها فعارض ابن زيدون فى قصيدته التى مطلعها[٥٩] :

أضحَى التّنائِى بديلًا من تدانِينا ونابَ عن طِيب لقيانَا تجافِينا
ألا وقد حانَ صُبْحُ البيْن صبّحنا حين ، فقامَ بنا للحَيْن نَـاعِينا
من مُبلِغ المُبْلسينا بـانـتزَاحِهِمُ حُزْنًا مع الدّهر لا يَبلَى ويُبْلِينا
إنّ الزمان الذى مازال يُضحِكُنا أنْسًـا بقربِهم قـد عاد يُبكينـا

ومن المعروف أن « ابن زيدون يلقب بأنه بُحترى الأندلس » إشارة إلى ما بينهما من سمات فنية مشتركة .. وهذه النونية لابن زيدون - التى عارضها شوقى وضمّن بعض معانيها وكلماتها بالنص فى قصيدته - هى فى الأصل معارضة من ابن زيدون لأستاذه البحترى فى قصيدة يمدح فيها أبا الفتح خمارويه بن أحمد بن طولون ، تبدأ بمقدمة غزلية مطلعها[٦٠] :

يكادُ عاذلُنـا فى الحبِّ يُغْرينـا فـما لجاجُـكَ فى لوْمِ المحبِّينَـا
نَلحِى على الوجْدِ من ظُلْمٍ ، فدَيْدنُنا وَجْـدٌ نُعانِيـهِ أوْ لاحٍ يُعنِّينـا

ومع أن القصائد الثلاث واضح فيها الموازاة والمعارضة فكلّها من بحر البسيط وذات قافية نونية .. وإذا ما عرفنا أن ديوان البحترى لم يكن كامل النشر .. ولم تكن فيه

(٥٨) الشوقيات ، جـ ٢ ، ص ١٢٧ .

(٥٩) ديوان ابن زيدون : شرح وتصنيف كامل كيلانى وعبد الرحمن خليفة ، طبعة الحلبى ، الأولى ، مصر ١٩٣٢ ، ص ٤ .
التنائى : التباعد - المبلسين : الهاجرين .

(٦٠) ديوان البحترى : المجلد الرابع ، ص ٢٢٠٠ .

القصيدة منشورة فى تلك المرحلة[٦١] . فهل هذا يرجّح أن شوقى كان إمامه فى الاستلهام والمحاكاة ابن زيدون وحده ، وإنْ كان ثمة تأثر بالبحترى - فى هذه القصيدة - فقد جاء من خلال ابن زيدون بطريق غير مباشر . وإذا كان الإعجاب بالبحترى - وهو أستاذ مشترك للشاعرين : ابن زيدون وشوقى ، وقد أثبتناه من قبل[٦٢] فإن تأثر شوقى وإعجابه بابن زيدون يظهر هنا من خلال قصيدة « أندلسية » التى أشرنا إليها .. ومن خلال قصيدة شوقى « ابن زيدون » التى كتبها فى آخر أيامه يعبر فيها عن فرحته بظهور ديوان ابن زيدون - الذى قرأه فيما يبدو من قبل مخطوطا فى الأندلس - على أغلب الظن - وفى هذه القصيدة يبين إعجابه بابن زيدون قائلا[٦٣] :

أنتَ فى القـولِ كلِّه ... أجمـلُ النـاسِ مـذْهَبـا
بـأبى أنـتَ هـيْـكـلًا ... من فـنـونٍ مَـرْكبـا
شـاعـرًا أم مـصـوِّرا ... كـنـتَ أمْ مُـطْرِبًـا

كل هذا يؤكد إعجاب شوقى بابن زيدون من ناحية ، ومن أخرى فإن قصيدة ابن زيدون كانت الصورة التى عارضها شوقى بشكل مباشر ، وإن كنّا لا نستطيع نفى إمكانية التأثر بالبحترى فى هذه القصيدة - من خلال كتب المختارات - إنْ لم يتمكّن شوقى من قراءتها فيما نشر من ديوان البحترى فى عصره .

وهناك أيضا مقطوعة غزلية عارض فيها شوقى ابن زيدون .. مجاريا إيّاه على وجه خاص فى أمريْن : الأول .. أن مضمون المقطوعة الذى يدور حول معانى الحب ، والثانى .. الحفاوة البالغة بإبراز موسيقى الشعر ، كأنما الشعر ألف خصيصا للغناء . ومطلع مقطوعة ابن زيدون هو :

وَدَّعَ الصَّـبرَ مُحِبٌ ودَّعَـكْ ... ذَائِعٌ منْ سِرِّه ما اسْتوْدعَكْ

أما مقطوعة شوقى فتمضى على هذا النحو[٦٤] :

رُدَّتْ الروحُ على المضْنَى معك ... أحْسَنُ الأيّام يومٌ أرْجَعَـكْ
مـرَّ مِنْ بَعْـدِكَ مـا رَوَّعَنى ... أتُرى يا حُلْوُ بُعْدىَ رَوْعَكْ ؟
كَمْ شكوْتُ البيْنَ بالليلِ إلَى ... مَطْلعِ الفجْرِ عسَى أنْ يُطْلِعك

---

(٦١) صالح الأشتر : أندلسيات شوقى ، ص ٩٦ .
(٦٢) طه وادى : أحمد شوقى والأدب الحديث ، ص ٢٨٦ .
(٦٣) يراجع النص كاملا فى : الشوقيات . ج ٣ ، ص ٧٨ .
(٦٤) الشوقيات ج ٢ ، ص ١٦٢ .

وليس من الغريب أن يتأثر شوقى بابن زيدون على هذا النحو الذى بيّناه ، فقد كان كلاهما تلميذيْن مخلصيْن لأستاذهما الشاعر الكبير ... أبى عبادة البحترى .

الحصرى القيروانى :

هناك قصيدة عارضها شوقى للشاعر أبى الحسن على بن عبد الغنى الفهرى المقرىء الحصرى القيروانى ، الذى وفد على الأندلس فى القرن الخامس الهجرى ، وتوفى بطنجة سنة ٤٨٨ هـ . وهذه القصيدة مطلعها :

ياليلُ الصبُّ متى غَدُهُ أقيامُ السّاعةِ موعدُه ؟
أرقَ السمّارُ وأرّقَهُ أسَفٌ للبيْنِ يُردّده

وللقصيدة معارضاتٌ كثيرة فى القديم والحديث ، وأشهر مَن عارضها فى الحديث : ولى الدين يكن - شكيب أرسلان - إسماعيل صبرى - أبو القاسم الشابى - الشاعر العراقى مهدى البصير .. لكن أشهر من عارضها فى الحديث وأشعرهم شوقى حين قال :

مُضناكَ جفاه مَرْقَدُه وبكاهُ ورحمَ عُوّدُهُ[٦٥]
حيرانُ القلبِ مُعذّبُه مقرُوحُ الجَفْنِ مُسهّدُهُ
أوْدَى حرقًا إلّا رمقًا يُبقِيهِ عليكَ وتُنْفِدُه

أبو البقاء الرندى :

ذكر محمد بن سعد[٦٦] أن هناك قصيدة نونية لأبى البقاء صالح بن شريف الرندى - وهو من شعراء الأندلس فى القرن السابع الهجرى ، ومطلعها :

لكل شىءٍ إذا ما تمّ نُقصانُ فلا يغرُّ بطيب العيشِ إنسانُ
هى الأمورُ كما رأيتها دولٌ من سره زمنٌ ساءته أزمانُ

وقد عارضها شوقى فى قصيدة له عن دمشق ، يقول فى مطلعها :

قم ناجِ جلقَ وانشدْ رسْمَ من بانُوا مَشتْ على الرسمِ أحْداثٌ وأزْمانُ
هذا الأديمُ كتابٌ لاكفاءَ له رثُّ الصحائفِ باقٍ منه عنوانُ

والقصيدتان متقاربتان فى المضمون إلى حد ما .. فأبو البقاء يرثى مدن الأندلس الضائعة ، وشوقى يرثى ماضى بنى أميّة فى دمشق .

---

(٦٥) الشوقيات ، ج ٢ ، ص ١٥٢ .

(٦٦) محمد بن سعد بن حسين : المعارضات فى الشعر العربى ط النادى الأدبى ، الرياضى ، ١٩٨٠ ص ٣٠٩ .

وهكذا تتضح مدى عناية شوقى الواضحة وكلفه الشديد بشعراء الأندلس.

بين جميل والمجنون :

كتب شوقى مقطوعات صغيرة فى الغزل مثل قوله[٦٧] :

مقاديرُ من جفنيْكِ حوّلْنَ حاليا ... فذُقْتُ الهوَى من بعدِ ما كُنتُ خاليا
نفذْن عليَّ اللُّبَّ بالسَّهْم مُرْسَلا ... وبالسِّحْرِ مَقْضيًا وبالسيفِ قَاضِيا
وألبَسنى ثــوبَ الضَّنى فلبستـه ... فأحببْ به ثوبًا وإنْ ضمَّ باليا
ومـا الحبُّ إلا طاعـةٌ وتجـاوزٌ ... وإنْ أكـثرُوا أوْصافَـه والمَعانِيـا

ومقطوعة أخرى يبدؤها بقوله[٦٨] :

أُدارى العيونَ الفاتراتِ السّواجيا ... وأشكُو إليها كيْدَ إنسانِها لِيـا
قتلْنَ ومنَّـيْنَ القتيـلَ بـألْسُنٍ ... من السحر يُبْدِلنَ المنايا أمانيا
وكَلَّمْنَ بـالألحاظِ مَـرْضَى كليلةً ... فكانتْ صِحاحا فى القلُوبِ مواضِيا
حببتُكِ ذاتَ الخالِ والحبُّ حالةٌ ... إذا عرضتْ للمرءِ لم يدْرِ مَاهِيا

هاتان المقطوعتان فى الغزل يمكن أن تكونا معارضة لقصيدة « داعى الهوى » للشاعر العذرى جميل بن معمر (المتوفى بمصر سنة ٨٢ هـ) وهى التى يبدؤها بقوله[٦٩] :

عاودْتُ من جُمْلٍ قديمَ صبَابتى ... وأخْفَيتُ من وَجْدِى الذى كانَ خافِيَا

وهى التى يقول فيها بعد ذلك :

وأنتِ التى إنْ شِئْتِ كدّرتِ عيشَتِى ... وإنْ شئْتِ بعدَ الله أنْعَمتِ بَاليا
وأنتِ التى ما من صديقٍ ولا عِدىً ... يَرى نضوَ ما أبقيْتِ إلاّ رثَى لِيا
فـإنّكِ لـو تُجْلينَ نحوَ تِهـامـةٍ ... أوْ الرُّكْنِ من حُورانَ أصْبحتُ جَالِيا
وقد خِفْتُ أن يغْتالنِي الموتُ بَغتةً ... وفى النفسِ حاجاتٌ إليكِ كما هِيا
وإنى لتُنْسـينى الحَفِيـظَةُ كلّما ... لقيتِـكِ يومًـا أنْ أبُثّكِ مـابيـا
ألَمْ تعْلَمى يا عذبةَ الرِّيقِ أننى ... أظَلُّ إذا لم أُسْقَ ماءَكِ صَادِيا

وهناك قصيدة أخرى للمجنون على نفس الوزن والقافية .. بل إن فيها بعض معانى جميل السابقة بنصّها ، ومطلعها[٧٠] :

(٦٧) يراجع النص كاملا فى الشوقيات ، ج ٢ ، ص ١٧٩ .
(٦٨) يراجع النص كاملا فى الشوقيات ، ج ٢ ، ص ١٧٩ - الساجية : الناعسة .
(٦٩) ديوان جميل : تحقيق وشرح د . حسين نصار مكتبة مصر ، القاهرة ، ص ٢١٩ .
(٧٠) يراجع النص كاملا فى : أبو الفرج الأصفهانى « الأغانى » ط المؤسسة المصرية القاهرة ، ج ٢ ، ص ٦٩ .

فلوْ كان واشٍ باليمامةِ بيتُه ... ودارِى بأعْلى حضْرموْتِ اهْتدَى ليا
وماذا لهم - لا أحْسنَ الله حالَهم ... من الحظِّ فى تَصْريمَ ليلى حِياليا
فأنتِ التى إنْ شِئْتِ أشقيتِ عيشتى ... وإنْ شئْتِ بعد الله أنعمْتِ باليا[٧١]
وأنتِ التى ما من صديقٍ ولا عِدًا ... يرى نِضْوَ ما أبقيتِ إلا رثَى لِيا

ويُنهى المقطوعة بقوله :

أحبُّ من الأسماءِ ما وافقَ اسمَها ... وأشبَهَهُ أوْ كان منهُ مُدانيا
هى السِّحرُ إلا أنَّ للسِّحرِ رُقيةً ... وأنّى لا ألْفِى لها الدّهرَ رَاقِيا

وللمجنون مقطوعة أخرى على نفس الوزن والقافية مطلعها[٧٢] :

أعدُّ الليالى ليلةً بعدَ ليلةٍ ... وقد عِشْتُ دهرًا لا أعدُّ اللّياليا
أرانى إذا صلّيتُ يممتُ نحوَها ... بوجهى وإنْ كان المُصلَّى ورائِيا
وما بِى إشْراكٌ ولكنّ حُبّها ... كَعُودِ الشَّجا أعْيا الطبيبَ المداوِيا

وللمجنون شعر آخر على نفس الوزن والقافية مبثوث فى ترجمته فى كتاب « الأغانى » وفى الديوان الذى يُنسب إليه .

والقضية الآن هى أى الشاعرين جميل أو المجنون كان يعارضه شوقى ؟ ليس من السهل تحديد الإجابة خاصة وأن النصوص كلها ليست متطابقة أو حتى متقاربة .. لأن كل شاعر كان يصوِّر حبه وعواطفه بما يتسق ورؤيته . الخاصة للحب والحبيب .. والاتفاق هنا اتفاق فى العاطفة - مصدر الحب والإلهام - وليس فى المعانى الخاصة ، التى لم تتشابه بشكل واضح عند الشعراء الثلاثة .

وإذا قلنا إن الإطار العروضى (الوزن والقافية) كاف وحده ، لإثبات حس المعارضة وآثارها ، فإن هذا مردود عليه بأن هناك قصائد لشعراء آخرين مثل المتنبى تدور على نفس القالب العروضى ، ولكن لا يمكن أن نحكم عليها بأنها من قصائد المعارضة مثل قول المتنبى فى هجاء كافور[٧٣] :

كفَى بكَ داءً أن ترى الموتَ شافيا ... وحسْبُ المنايَا أنْ يكُنَّ أمانِيا

وللمتنبى قصيدة أخرى فى نفس الموضوع مطلعها[٧٤] :

---

(٧١) يلاحظ تكرار بعض الأبيات هنا بين جميل وقيس بنصها (؟!) .
(٧٢) المرجع السابق ، ص ٦٨ .
(٧٣) نصيف البازجى : العرف الطيب فى شرح ديوان أبى الطيب ص ٤٧١ .
(٧٤) المصدر السابق ، ص ٥٤٢ .

أُريكَ الرِّضى لو أخْفتِ النفسُ خافيا   وما أنا عن نَفسى ولا عَنْكَ راضِيا

وننتهى إلى أن هناك قصائد كثيرة فى ديوان شوقى تتماثل - من حيث الإطار العروضى - وقصائد بعض الشعراء القدماء .. ولكن هذا التماثل - حتى مع وحدة الموضوع أحيانًا - لا يمكن أن يكون كافيًا للحكم على القصيدة بأنها من شعر المعارضة .. فالقصيدة - فى رأينا - لا تكون من شعر المعارضة إلا إذا اتفقت فى الشكل والمضمون الذى يعالجه كلا الشاعرين .

الحارث بن حلزة اليشكرى :

الحارث شاعر جاهلى من شعراء المعلقات السبع ، ومعلقته مطلعها[٧٥] :

آذانتْنا ببينها أسماءُ   ربَّ ثاوٍ يُملُّ منه الثّواءُ

بعد عهدٍ لنا ببرقةَ شمّا   ءَ فأدْنى ديارِها الخلصاءُ

وقد عارضها شوقى فى قصيدة مشهورة له مطلعها[٧٦] :

خدعُوها بقولهم حسناءُ   والغوانى يغرُّهُنَّ الثناءُ

أتراها تناستْ اسمى لمّا   كثرتْ فى غَرامها الأسماء

إنْ رأتنى تميلُ عنى كأن لم   تكُ بينى وبينها أشياءُ

وهذه هى المعارضة الوحيدة عند شوقى لشاعرٍ من شعراء العصر الجاهلى .

* * *

ثالثًا : النتيجة :

هذه بصفة عامة أهم القصائد التى يمكن أن نتلمس فيها مجال المعارضة بشكل واضح ، وإن كان هذا لا ينفى أن هناك قصائد أخرى تأثر فيها شوقى - على نحو ما - بقصائد لشعراء قدامى سواء من ناحية الموسيقى .. أم من ناحية المضمون ، من ذلك على سبيل المثال أن قصيدة شوقى الشهيرة « إلى عرفات الله » ومطلعها[٧٧] :

إلى عرفاتِ اللهِ يا خيرَ زائرٍ   عليكَ سلامُ الله فى عَرفات

ويومَ تُولِّى وجهة البيتِ نَاظِراً   وسيمَ مجالى البِشْرِ والقَسَماتِ

---

(٧٥) أبو الحسن الزوزونى : شرح المعلقات السبع ط . المكتبة التجارية القاهرة ، ١٩٥٢ ص ١٨٥ .

(٧٦) الشوقيات جـ ٢ ص ١٣٩ .

(٧٧) الشوقيات جـ ١ ، ص ٩٨ .

على كل أفقٍ بالحجازِ ملائكٌ   تـزفُّ تحَايـا الله والبركَـاتِ

هذه القصيدة فيها شبهة معارضة - خاصة من حيث الإطار الموسيقى - لتائية دعبل بن على الخزاعى (١٤٨ - ٢٤٦ هـ) فى مدح آل البيت ومطلعها[٧٨] :

مدارسُ آياتٍ خلتْ من تلاوةٍ   ومنزلُ وحْىٍ مُقْفرِ العَرَصاتِ

لآلِ رسولِ الله بالخيْفِ من منىً   وبالرُّكْنِ والتَّعْريفِ والجَمَراتِ

وكذلك مقطوعة أبى نواس « ولى الصيام » ومطلعها[٧٩] :

ولىَّ الصيامُ وجاءَ الفِطْرُ بالفرحِ   وأبدتْ الكأسُ ألوانًا من المُلَحِ

وزاركَ اللَّهْوُ فى إبّانِ دوْلتهِ   مُجُدِّدَ العَهْدِ بينَ العُودِ والقَدَحِ

فليس يُسْمعُ إلاّ صوتُ غانيةٍ   مجهودةٍ جَدّدتْ صوْتًا لمُقْتَرحِ

والخمرُ قد بَرَزَتْ فى ثَوْبِ زينَتِها   فالناسُ ما بينَ مخْمُورٍ ومُصْطبحِ

نجد ظلالاً من صورة هذه المقطوعة فى بعض مقطوعات شوقى ومقدماته الخمرية .. مثل قوله فى هذه المقدمة[٨٠] :

رمضانُ وَلىَّ هاتِها يا سَاقى   مُشتـاقةً تَسْعَى إلى مُشْتَـاقِ

ما كانَ أكثرَهُ على ألاّفِهـا   وأقله فى طَـاعـة الخَـلاقِ

اللهُ غفّـارُ الذنـوبِ جميعِهـا   إنْ كان ثَمَّ من الذنوبِ بَواقِ

بالأمسِ قد كُنّا سَجينىْ طاعةٍ   واليـومَ مَنَّ العيدُ بـالإطْلاقِ

ضحكتْ إلىَّ من السرورِ ولم تزلْ   بنتُ الكرومِ كريمَةَ الأعراقِ

بين هذه الأبيات - لأبى نواس وشوقى - قدر من التقارب فى الصور والأخيلة .

هناك قصيدة أخرى لمحمود سامى البارودى[٨١] نظمها فى وزن « مجزوء المتدارك » ، والوزن بهذه الطريقة نادر الاستعمال ، بل لم يكد يستعمل قط قبله بنفس الوزن المخترع ، وقد استخدمه البارودى فى قصيدته :

---

(٧٨) ديوان دعبل تحقيق عبد الصاحب الدجيل .
(ط دار الكتاب اللبنانى ، بيروت - ١٩٧٢ ص ١٣٠ .
(٧٩) ديوان أبى نواس ، ص ١٥٢ .
(٨٠) الشوقيات ، جـ ٢ ، ص ٧٧ .
(٨١) ديوان البارودى جـ ١ ص ١٦٩ .

بحر المتدارك يتكون من ثمانى تفعيلات من (فاعلن) ، ولم يبق منها فى كل شطر هنا غير التفعيلة الأولى ، والوتد المجموع من التفعيلة الثانية « علن » . وقد حاكى شوقى البارودى فى استخدام الوزن بنفس الطريقة .. وربما كان كلا الشاعرين متأثراً بأبى نواس فى على نحو ما - فى بعض قصائده المجزوءة مثل قوله :

حـامـلُ الهـوى تـعـبُ   يـسـتـخـفـه الـطربُ

امْـــلأ الـــقـــدحْ واعص ِ منْ نـصـــحْ
وارو غُـــلق بـــابـــنـــةِ الـــفـــرحْ
فـــالـــفـــتَى مـــتى ذاقَـــهـــا انـــشـــرحْ

وقد حاكى شوقى البارودى - عامدًا أو غير عامد - فى استخدام نفس الوزن .. وهى القصيدة التى أوضحنا من قبل معارضة شوقى لأبى نواس فيها ، ومطلعها :

مـــالَ واحـــتـــجـــبْ وادّعـــى الـــغَـــضـــبْ
لـــيْـــتَ هـــاجـــرى يـــشـــرحُ الـــسّـــبـــبّْ

وعلى هذا فلو وسّعنا دائرة الموازنة[٨٢] .. سوف يتسع الخرق على الراقع - كما يقال ؛ لذلك استبعدنا مجال دراسة التأثير العام الذى ينأى عن المعارضة ، فالدرس العلمى - أيًا ما كان تخصصه - يقوم على التحدد والدقة ، حتى يصل إلى نتائج حاسمة فيما بين يديه من مادة ، لذلك نحينا مجال التأثير العام بالشعر القديم ورصدنا أهم قصائد المعارضة فقط .

* * *

وبناء على ما سبق يمكن أن نصل إلى النتائج التالية :

إن شعر المعارضة قد ازدهر عند شوقى خلال العقدين الأول والثانى من القرن العشرين ، وقد برزت هذه الظاهرة بشكل لافت أثناء فترة النفى ، حيث يعارض البحترى (السينية) ، وابن زيدون (النونية) والمتنبى (ميمية الرثاء) وابن الخطيب الأندلسى فى الشعر التاريخى والموشحات .

والسؤال الذى يترتب على ظهور شعر المعارضة عند شوقى متأخرًا بعد نشر الجزء الأول من ديوانه هو : لم يلجأ شوقى إلى المعارضة وقد استوت موهبته ووصل شعره إلى درجة سامية من النضج واعترف له جمهور عصره ونقاده بالامتياز والجودة ؟!

لعل السر فى ذلك أن شوقى بعد أن استقر شاعرًا واعترف له واقعه الخاص والعام بالشاعرية ، أراد اتساقًا - مع فلسفته الإحيائية فى الفكر والفن - أن يبين شيئين فى آن واحد :

الأول : أراد أن يؤكد أنه قد قرأ - إن لم يكن حفظ واعيًا - شعر الفحول ، وبالتالى فإن عبقريته الشابة سليلة أولئك الخالدين من شعراء العربية .

---

(٨٢) المعارضة يمكن أن تتجاوز شعر شوقى إلى نثره فكتابه « أسواق الذهب » يمكن أن يعد - أيضاً - معارضة لكتاب « أطواق الذهب » للزمخشرى و « أطباق الذهب » للأصفهانى .

الثانى : أراد أن يقول إنه لا يقصر قامة عن الفحول ، وأن شعره لا يقل قيمة عن شعرهم ، وأراد أن يثبت عمليًا أنه جارى كبار الشعراء حتى يلحق بهم وعارض أهم القدماء حتى يتساوى معهم .. وذلك يؤكد أنه كان واعيًا وقاصدًا فى معارضته لكبار شعراء العربية فى أهم ما يؤثر عنهم من قصائد .

يلاحظ أن أغلب الشعراء الذين عارضهم شوقى ينتمون إلى العصر العباسى وما بعده – ابتداء من أبى نواس .. ومرورًا بأبى تمام والبحترى والمتنبى وأبى العلاء ، ثم ابن زيدون وابن الخطيب والحصرى والبوصيرى وابن النبيه وابن نباته .. وغيرهم وعلى هذا فقد كانت وقفة شوقى فى المعارضة عند شعراء العصر العباسى والأندلسى وبعض شعراء العصور الوسطى الممتازين ، أى أنه قد استبعد – إلى حد ما – معظم شعراء العصرين الجاهلى والإسلامى حتى نهاية العصر الأموى[٨٣] .

وهنا يبرز التساؤل حول سر هذا الاختيار المحدد ؟ بالطبع ليس من السهل القول بأن دواوين الشعراء الذين لم يتناولهم بالمعارضة لم تكن ميسّرة بالنسبة له أو لم يطلع عليها ، وهو « شاعر العزيز » المفضل ، الذى يستطيع أن يحصل على الكتب من مصر أو تركيا بأى ثمن وبأية وسيلة ؟!

فيما يبدو لى أن السر فى عناية شوقى بالشعراء العباسيين الأندلسيين أن شعرهم أكثر عناية بالصناعة الشعرية التى تقوم على قدر من الاهتمام بالمحسنات والموسيقى من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن شعرهم يمثل الشعر العربى المتحضر الذى أنتجته المدن الجديدة المستقرة ، وهذا يكون أقرب بالضرورة إلى مخيلة شوقى وحسه المتحضر . كما أن معظم الشعراء الذين عارضهم شوقى كانوا إلى حد كبير من الشعراء (المادحين) ، فكان من الطبيعى أن يقف عند شعرهم وأن يهتدى بأسلوبهم وطابعهم الفكرى والفنى .

هناك ظاهرة مطردة ، فى كل شعر المعارضة عند شوقى تقريبًا – وقد أشرنا إليها بسرعة أثناء عرضنا لقصائد المعارضة آنفًا – وهى أن شوقى حين يعارض قصيدة ، كان يعيش المناخ النفسى والإطار الموضوعى اللذين أحاطا بالقصيدة الأولى المعارضة إلى حد كبير .. فهو حين عارض أبا تمام كان يمدح مصطفى كمال أتاتورك ويصف معركته مع شعوب البلقان ، كما كان أبو تمام يمدح المعتصم ويصف وقعة عمورية .

---

(٨٣) يلاحظ أن شوقى استوحى شخصية « عنترة » و « المجنون » ليكونا موضوعين فى مسرحه الشعرى .. وهما من العصرين الذين كاد يهملهما فى مجال شعر المعارضة .

ونفس المثير الذى حرك المتنبى لرثاء جدته كان عند شوقى أيضًا . وموقف الحزن والوصف لإيوان كسرى الذى أملى على البحترى سينيته كان أيضًا عند شوقى فى الأندلس ، وشوقى ينص على هذا فى تقديمه لقصيدته قائلاً : « وكان البحترى رحمه الله رفيقى فى هذا الترحال وسميرى فى الرحال . والأحوال تصلح على الرجال ، كل رجل لحال[٨٤] » .

وكما أكد هذا نثرًا يؤكده شعرًا بقوله :

وعظَ البُحترى إيوانَ كِسْرى وشَفتنى القصورُ من عَبْدِ شَمسِ

وهذا الأمر ينطبقَ على معظم قصائد المعارضة - إن لم يكن كلها تقريبًا - لذا فإن شوقى حينما كان يعارض قصيدة فإنه لم يلجأ إلى ذلك اعتباطًا ، وإنما كان المثير المتماثل والظرف المتشابه والجو النفسى المتقارب يقوده إلى استلهام قصيدة بعينها ومعارضتها ، ولم يكن من المستغرب والحال كذلك أن يتطابق الدافع للتأليف والإطار الموسيقى والمضمون الفكرى عند كلا الشاعرين .

وعلى هذا كان شوقى إذ يعارض يقظًا لأن يبدع قصيدته الجديدة فى جو إنسانى مماثل ، حتى يكون ذلك مسوغًا للمعارضة من ناحية .. ومن ناحية أخرى مبررًا لما يمكن أن يكون بين النصين من سمات فكرية وفنية متشابهة . وهذه ميزة اتسم بها شعر المعارضة عند شوقى أكثر من غيره من الشعراء المعارضين .

حين نقرر أن شوقى كان شاعرًا إحيائيًا فإن هذا وصف حقيقى له ، فهو لم يكن من خلال كل ذلك يبنى شعره على النسق القديم للشعر العربى فحسب ، بل كان يترسم خطى أهمّ الشعراء السابقين قلبًا وقالبًا .. شكلاً ومضمونًا . أى أن علاقة شوقى بالشعر القديم كانت علاقة وثقى ، تنبع من تقديس له وإيمان به ، لذلك لم يكن من الغريب أن يحاكيه .. وأن يعارضه ، وأن يستلهم نصوص هذا التراث القديم فى شعره الغنائى والمسرحى ، بل فى نثره أيضًا . وشوقى هنا ينطبق عليه ما قاله عن رفيقه حافظ إبراهيم وهو يرثيه[٨٥] :

يا حافظَ الفُصْحى وحَامى مجْدِها وإمامَ من نَجَلَتْ من البُلَغاءِ
ما زلتَ تهتفُ بالقديمِ وفضلِه حتى حَميتَ أمانةَ القُدماءِ
جدَّدتَ أسلوبَ الوليدِ ولفظَهُ وأتيتَ للدنيا بسحرِ الطائى

---

(٨٤) الشوقيات جـ ٢ ص ٥٢ .

(٨٥) الشوقيات جـ ٢ ص ٢٢ - الوليد : البحترى - الطائى : أبو تمام .

ولا رِيْبَ فى أن رصَد علاقة شوقى بالتراث القديم - من خلال شعر المعارضة وحده - ظلم لقضية علاقة شوقى بالتراث الشعرى ، لأنه فى الحقيقة قد اتصل بمعظم ديوان الشعر العربى على اختلاف عصوره وتنوع أقاليمه . ولكن شعر المعارضة بهذه الطريقة الموضوعية الشاملة التى رصدناها ، يؤكد - بصورة واضحة - علاقة شوقى الوثقى بالتراث ، لا من خلال من سبق ذكرهم فحسب ، بل إن علاقته بالتراث أرحب وأعمق ، وهى دليل صدق على مدى علاقة شعره القوية بالتراث العربى القديم .

الفصل الرابع
شوقى والمسرح الشعرى

الإضافة الجديدة التى يقدمها شوقى لتاريخ المسرح العربى أنه يعنى بداية التزاوج الحقيقى بين (المسرحية) كفن له أدواته الخاصة ومتطلباته النوعية المحددة ، وبين (الأدب) باعتباره إطارًا لتقديم المادة الأدبية « الممسرحة » أى أن شوقى جعل المسرحية (أدبًا) بعد أن كانت مجرد تسلية وترفيه . لذلك فإن مسرحيات شوقى - مهما اختلفت وجهات النظر فى الحكم عليها - تعنى النضوج بالمحاولات السابقة لتطويع الشعر العربى للمسرح ابتداء من خليل اليازجى ، الذى قدم مسرحية « المروءة والوفاء أو الفرج بعد الضيق » ، (طبعت سنة ١٨٨٤ وإن مثلت قبل ذلك)، ثم محاولة محمد عبد المطلب فى « حرب البسوس »، ومحمد عبد المعطى فى مسرحية « امرىء القيس » سنة ١٩١١ ، كما تعنى البداية الحقيقية لاعتماد المسرح على نص ، يحمل من سمات الأدب ما يبرر دوسه فى إطار « فنون الكلمة » . ومسرح شوقى من هذه الناحية يسبق مسرح توفيق الحكيم الأدبى حيث تعد بدايته الحقيقية فى هذا الاتجاه « أهل الكهف » (نشرت سنة ١٩٣٣ وإن كتبت سنة ١٩٢٨) .

وإذا كان ما ظهر من شعر شوقى قبل بعثته إلى فرنسا (١٨٩١) يدل على أنه كان محافظا - إلى حد كبير - فى فهمه للشعر : ما هية ووظيفة ، حيث رسم لنفسه أن يكون « شاعر العزيز » ، فوظف فنه لنفس الدور « البلاطى » للشاعر القديم ، فإنه ما أن يقيم مدة سنتين فى فرنسا حتى تراوده فكرة الكتابة للمسرح ، ومن ثم كتب مسرحية « على بك الكبير » ، (١٨٩٣) وأرسلها إلى الخديو توفيق ، فجاءه الرد التالى : « أما روايتك فقد تفكه الجناب العالى بقراءتها ، وناقشنى فى موضع منها ، وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ويجب ألا تشغلك دروس الحقوق التى يمكنك تحصيلها وأنت فى بيتك بمصر عن التمتع بقبسٍ ، تستضىء به الآداب العربية .. » .

ويعلّق شوقى - يومئذ - على هذا بقوله :

« فصادفتْ هذه النصيحةُ من أمير ذكى حكيم هوىً فى فؤادى ، مطوى على طاعته ، نازلٍ على حكم الشعر والأدب ...[1] .

---

(١) النص عن مقدمة (الشوقيات) راجع ص ١١٠ من كتاب : مختارات من شعر شوقى .

وهكذا نهاه الخديوى فانتهى وزجره فارعوى ، وفترت همة شوقى - نزولا على إرادة ولى نعمته - عن أن تقدم ما كان متحمسًا له من تجديد فى الفن الشعرى من خلال الإطار المسرحى .

لكن يبدو أن الرغبة فى الكتابة للمسرح كانت أصيلة فى نفسه ، فظلت تراوده الفكرة من آن لآخر ، فكتب أجزاء من مسرحية بعنوان « البخيلة » سنة ١٩٠٧ . وعاودته فى المنفى (١٩١٥ - ١٩١٩) فكتب مسرحيته النثرية الوحيدة « أميرة الأندلس » التى أعاد كتابتها (١٩٣٢) . ولكن الفترة التى تفرغ فيها للمسرح أو كاد هى السنوات الخمس الأخيرة من حياته (١٩٢٧ - ١٩٣٢) .

ويمكن تعليل ذلك بأن شوقى أحس فى سنيه الأخيرة أنه قدم كل ما يستطيع من خلال القصيدة الغنائية ، ومن ثم لم يكن أمامه إلا المسرح ليقدم من خلاله الجديد الذى كان يريد أن يسهم به .

سبب آخر اجتماعى ساعد شوقى على أن يستمر فى كتابة مسرحه ، ذلك أن المجتمع المصرى قد تغيرت ملامحه الاجتماعية بعد ظهور الطبقة الوسطى (البرجوازية) ، التى تعد ثورة سنة ١٩١٩ تعبيرًا عن نضجها الاجتماعى ووضوح فلسفاتها الفكرية والجمالية . لقد قدم شوقى مسرحيته سنة (١٨٩٣) للخديوى توفيق . ولم يكن من المنتظر أن يقبل من الشعر إلا ما كان تمجيدًا له وتسبيحًا بحمده . لكن شوقى حين كتب مسرحيته « مصرع كليوباترا » سنة (١٩٢٧) قدمها إلى (الشعب المصرى) ، الذى تقود البرجوازية الصاعدة حركة التغيير والتجديد فيه ، فلقيت نجاحاً كبيرًا سواء على المستوى الأدبى أو التمثيلى المسرحى . تغّير (الجمهورُ) الذى كان يتجه إليه شوقى بفنه ، وتغيرت الظروف الاجتماعية ، ومن ثم قدر لمسرح شوقى النجاح حين قدم ، بل ومازال يحمل إمكانية النجاح إذا أحسن استغلال الجانبِ الغنائى فيه .

وهذه القضية تصل بنا إلى نتيجة هامة - فى مجال تقويم الأدب - هى أن الوعى بطبيعة الجمهور المتذوق ، الذى يتجه إليه الفنان يحدد لفنه وظيفته الاجتماعية وبالتالى مضمونه الفنى ، إذ أن استخدام المنهج « الوظيفى » يساعد كثيراً على فهم الأدب وتفسيره .

وقد خلف شوقى سبع مسرحيات كتبها فى المدة من سنة ١٩٢٧ إلى سنة ١٩٣٢ هى :

١ - مصرع كليوباترا : تصور جزءا من حياة هذه الملكة المصرية (حوالى سنة

٣٠ ق. م) وكيف ضحت بحب أنطونيو من أجل واجبها نحو وطنها مصر ، وينتهي الصراع (الأخلاقى) بانتصار « الواجب على العاطفة » . وشوقى يعبر عن ذلك شعرا على لسان كليوباترا فى المسرحية :

فـتـأملتُ حـالـتى مَـليّـا	وتدبرتُ أمرَ صَحْوِى وسُكْرِى
وتبيّنتُ أن رومـا إذا زالتْ	عن البحر لم تَسُد فيه غيرى
كنتُ فى عاصفٍ ، سللتُ شِراعى	منـه فانسَلتْ البـوارجُ إثرى
خلصتُ من رَحى القتال ومما	يلحقُ السفنَ من دمارٍ وأسر
فنسيتُ الهوى ونصرةَ أنطونيو	س حق غـدْرتُه شرُّ غـدر
علم اللّهُ قـد خذلتُم حبيبى	وأبـا صبيق وعوْنى وذُخْـرى
والذى ضيعَ العروشَ وضحى	فى سبيـلى بألفِ قـطْرٍ وقُطرِ
موقفٌ يُعجف العلا كنتُ فيه	بنتَ مصرٍ وكنتُ ملكةَ مِصْرِ[٢]

٢ - مجنون ليلى : يصور فيها شوقى اسطورة الحب العربية القديمة بين قيس وليلى ، مستمدًا أصولها من كتاب (الأغانى للأصفهانى) ، حيث وجدت ليلى نفسها فى صراع بين عاطفتها لقيس وبين واجب يتطلب منها مراعاة التقاليد الاجتماعية التى لا تسمح لفتاة البادية بزواج من تشبب بها ، وعلى نفس المنوال ينتصر (العقل على القلب) ، ويكون هذا الموقف هو المؤدى إلى (الهامارتيا) أو السقطة المدمرة - كما يسميها أرسْطو - التى تجعل من الشخصية المسرحية شخصية مأساوية معذبة .. تثير الشفقة فى نفس المتفرج ، وتؤدى إلى تطهير عواطفه - كما يرى أرسطو أيضًا .

٣ - قمبيز : يصور فيها شوقى بطولة الأميرة المصرية « نتيتاس » (حوالى القرن السادس قبل الميلاد) حين تزوجت من قمبيز ملك الفرس ، لتفدى مصر على الرغم من جراحها بسبب قتل الأب الحاكم وخيانة الحبيب ، وهذه التضحية المثالية من الأميرة المصرية تجعلها دائماً على استعداد لبذل أقصى التضحية فى سبيل بلادها .. وحين يساومها أحد قادة الفرس من أجل أن تترك قمبيز ينتقم لها من قتلة أبيها وغدر حبيبها ، ترفض ذلك وتنكره ، حيث يدور بينهما الحوار التالى فى المسرحية :

(٢) أحمد شوقى ، مصرع كليوباترا ، القاهرة (د . ت) ط المكتبة التجارية ص ١٦ .

فانيس : ولكن ألم يخلع أباكِ أمازسٌ ويفتك به فى ثورةٍ وقتالِ
ويجلسْ على كرسى مصرَ مكانه ويخلفهُ فى جاهٍ أفادَ ومالِ
الملكة : أجل قد خلعنا مُلكنَا وتصرَّفتْ بنا سوقةٌ من جُندنا ومَوالى
فانيس : إذن فدعى قمبيزَ يثأرْ لزوجه ويضربْ بيُمنىَ أو يُصِبْ بشمالِ
دعيه يُعاقبْ سارقَ التاجِ مثلما يُعاقبُ فى منفيسَ لصٌّ لآلى
الملكة : تأمّلْ وحقق منْ يُخاطبُ يافتى ؟
فانيس : أخاطبُ عقلًا من وراءِ جَمالِ
لقد قلتُ قولًا ليس يأباه عاقلٌ فلا تنظرينى واسمعى لمقالى
الملكة : ولكن أمامى صورةٌ من خيانةٍ
فانيس : ومالكِ يا بنتَ الملوكِ ومالى ؟
الملكة : وأنتِ تتا ماذا ترينَ ؟
الوطيفة : خيانةٌ وأطماعُ قوّادٍ ولؤْمُ رجالِ
الملكة : فديْتُك من مصريّة
الوصيفة : بل أنا الفدى لسيّدتى من قدوةٍ ومِثالِ[3]

وهكذا تهرب الأميرة المصرية من بلاد الفرس لتفدى وطنها مصر ، كما تقول[4] :

نتيتاس : أتيتُ لمصلحة الآخرين وجئتُ لشأنٍ جليلِ العظِم
أتيتُ لأفدىَ بنفسِى البلادَ وأدفعُ عن مصرَ شرَّ العَجَم

٤ – عنترة : تتناول حياة الفارس الشاعر العربى عنترة وحبه لابنة عمه عبلة ، ويزاوج بين هذه القصة وقصة حب جانبية بين صخر وناجية – كالقصة الهامشية لحب حابى وهيلانة فى مصرع كليوباترا – وفى النهاية ينتصر عنترة على كل العقبات التى تحول دون زواجه من عبلة التى تردد فى نهاية المسرحية[5] :

التام فى عامرٍ شملى بعنترةٍ وكان ظنى فى شملى به انْصَدعا
قد اجتمعنا على عرسٍ وفى فرحٍ كم من شتيتين بعدَ الفُرقَة اجتَمعا

ويبدو أن شوقى قد استمد موضوع هذه المسرحية من (الأدب الشعبى) ، حيث أن ترجمة عنترة فى كتاب الأغانى قليلة جدًا ومختصرة .

(٣) أحمد شوقى : قمبيز ، القاهرة (د . ث) المكتبة التجارية ، ص ٩٠ ، ٩١ .
(٤) مسرحية قمبيز ، ص ٩ .
(٥) أحمد شوقى : عنترة ، القاهرة (د . ث) المكتبة التجارية ، ص ١٣٩ .

٥ – علي بك الكبير أو دولة المماليك : تدور المسرحية حول ما كان يحدث في عصر المماليك خاصة أيام على بك الكبير (١٧٧٠) ، الذى استطاع محمد أبو الذهب (ابنه بالتبنى) أن ينتزع منه الملك ، ويتعرف على أخته آمال زوجة على بك .. وشوقى يتكىء على تصوير الفساد السياسى والاجتماعى الذى كان يسود مصر على عهدهم كما جاء على لسان على بك[٦] :

بناءُ المماليك واهى الأساسِ وسلطانُهم مضمحل العُمُدْ
وضيْعتُهم بعدَ طول الإباءِ عوى الذئبُ فيها وصاحَ الأسدْ
إذا فسدَ الخُلقُ فى أمةٍ فقلْ كلُّ شىءٍ لهم قد فسدْ

وكانت هذه المسرحية أول عمل كتبه شوقى أثناء بعثته فى فرنسا ، لكنه أعاد كتابتها من جديد ، لذلك تختلف طبعتها الأولى (١٨٩٣) عن الثانية (١٩٢٣) .

٦ – الست هدى : هى « الملهاة » الوحيدة التى قدمها شوقى متخذاً لها إطارًا اجتماعيًا واقعيًا ، إذ يحدد زمنها (١٨٩٠) ، ومكانها (حى الحنفى) بالقاهرة .

ويصور فيها بسخرية فكهة حياة أرملة غنية يطمع فيها الأزواج ، ولكنهم يموتون أو يطلقون دون أن ينالوا من مالها شيئا ، وحين تموت فى النهاية يفاجأ الزوج بأنها قد تبرعت بثروتها لجاراتها وبعض وجوه الخير العامة . والمسرحية تكشف عن قدرة على الفكاهة عند شوقى لم تظهر من قبل ، من ذلك ما قالته الست هدى لصديقتها زينب فى المسرحية[٧] :

يقولونَ فى أمرى الكثيرَ وشغلهم حديثُ زواجى أو حديثُ طلاقى
يقولون إنى قد تزوجتُ تسعةً وأنى واريتُ الترابَ رفاقى
وما أنا « عزريلُ » وليس بنا لهم تزوجتُ ، لكن كان ذاكَ بمالى
وتلك فداديني الثلاثون كلُّها تولّى رجالٌ جئننى برجالِ

٧ – أميرة الأندلس : المسرحية النثرية الوحيدة لشوقى ، وهى تصور بعض الاضطرابات التى تعرضت لها الأندلس فى نهاية عصر ملوك الطوائف ، وكفاح بثينة بنت المعتمد بن عباد من أجل نصرة أبيها ضد ملوك الأسبان ، ويشاركها شاب شجاع أديب

---

(٦) أحمد شوقى : على بك الكبير ، القاهرة (د . ت) المكتبة التجارية ، ص ١٣٠ .
(٧) راجع مقدمة الطبعة الأولى للشوقيات فى الفصل الثانى من هذا الكتاب .

شطرًا من كفاحها وتتزوجه فى النهاية وهو حسون بن أبى الحسن التاجر بأشبيلية ، وكان شوقى قد كتب هذه المسرحية أثناء النفى ، لكنه أعاد كتابتها من جديد .

* * *

ومن خلال هذا العرض يتضح أن شوقى كتب فى كل أنواع المسرح :

أ - كتب المأساة (Tragedy) ممثلة فى : مصرع كليوباترا - مجنون ليلى - عنترة - قمبيز - على بك الكبير .

ب - كتب الملهاة (Comedy) ممثلة فى : الست هدى - البخيلة .. وهى مسرحية اكتشفت بعد وفاته .. وتوجد أجزاء كثيرة منها فى « الشوقيات المجهولة »، وصدرت منها طبعة حديثة بتحقيق سعد درويش عن الهيئة المصرية .

جـ - كتب المسرحية النثرية ممثلة فى : أميرة الأندلس .

وقد دفع شوقى إلى ذلك أنه أراد أن يثبت قدرته على الكتابة المسرحية بمختلف أنواعها . ويبدو أنه أراد أن يثبت قدرته على الكتابة فى مختلف الأنواع الأدبية : شعرا ونثرا ، ففى مجال الشعر : نظم الشعر الغنائى والمسرحي ، والشعر التاريخى (دول العرب وعظماء الإسلام) . وفى مجال النثر : كتب الرواية (لادياس أو آخر الفراعنة - دول وتيمان - ورقة الآس أو النضيرة بنت الضيزن). كما ألف فى فن المقامة (شيطان بنتاؤور .. أو لبد لقمان وهدهد سليمان) كما كتب النثر الفنى فى شكل المقالات أو خواطر أدبية (أسواق الذهب).

ومعنى هذا أن شوقى أراد أن يثبت أنه عبقرى، قادر على الكتابة فى مختلف الأنواع الأدبية، خاصة بعد أن رأى بعض أدباء الغرب يجمعون بين أكثر من نوع أدبى، وهو يشير إلى هذا بقوله : « بقى استدراك لابد من إيراده، ذلك أن بعضهم يستنتج من كون الناثر لا ينظم، أن الشاعر لا ينثر كذلك ولا ينبغى له. وهذا وهمٌ يُدانى اليقين عندهم ، وقد جاوز الشعراء فى الخداع به حدًا، أضرَّ بهم، مع أنه يكفى للخروج منه أن نعلم أن أكثر ما أعجز به أدباءُ الإفرنج اليوم فى القصص والإنشاء، وما يمثل على أكبر ملاعبهم (مسارحهم)، وتتداوله ألسنتهم من مُرسل الكلم ومنثور الحكم، وما كتب فى هذا القرن والذى قبله فى الفلسفة العليا والسياسة الكبرى، إنما هو من قلم مشاهير الشعراء، حتى لتسمع عن أحدهم أنه مات عن عشرات من المؤلفات، ثم ترى المنظوم منها أقلها، بل إن بعضهم يقدم « الأشقياء » (البؤساء)، وهو كتاب لفكتور هوجو على سائر مؤلفاته وفيها الشعر. كما يرون « اعتراف ابن العصر » لألفرد دى موسيه أجلَّ أثر له بين كثير من

الآثار، وفيها الروايات المنظومة والأشعار. وكلا الشاعرين مطبوع، لم يختلف فى سليقته اثنان »[٨].

ومن هذا تتضح رغبة شوقى المبكرة (١٨٩٨) فى أن يثبت قدرته الإبداعية فى كل الأنواع الأدبية : شعرا ونثرا، بل كان يهدف أيضا إلى التنويع داخل الفن الواحد.. كما فعل فى المسرح على نحو ما عرضنا.

وما يعنينا الآن : هو أن نتتبع خطى الدارسين لمسرح شوقى ، لنتبين مدى ما وصلوا إليه ، والنواحى التى يجب أن توجه إليها العناية فيما يتصل به .

ومن أهم الدراسات التى صدرت عنه :

مسرحيات شوقى	: محمد مندور
المسرحية فى شعر شوقى	: محمود حامد شوكت
شوقى شاعر العصر الحديث	: شوقى ضيف
أنطونيو وكليوباترا بين شكسبير وشوقى	: عبد الحكيم حسان
الأدب المقارن	: محمد غنيمى هلال
الحياة العاطفية عند العرب	: محمد غنيمى هلال
كليوباتر بين بروتارخ وشكسبير وشوقى	: أحمد عثمان

وقد استطاع بعض هؤلاء الدارسين أن يضعوا أيديهم على مصادر مسرح شوقى : ومنها المسرح الكلاسيكى الفرنسى ، الذى كان يقدم مسرحيات شعرية ذات إطار تاريخى فى الغالب ، يدور الصراع فيها بين العقل والقلب أو بين الواجب والعاطفة . « وينبغى أن نقرر أن صيغة النضال بين الحب الواجب أو بين القلب والعقل أو بين عواطف الفرد وعواطف المجتمع قامت فى فرنسا على يد كورنى وفى إنجلترا على أيدى درايدن والعديد من كتاب المأساة البطولية ، كنوع من التعبير عن عقلانية المجتمع ممثلا فى الرجل النبيل : واجب الرجل النبيل أن يصل إلى حل للتناقضات التى تثور فى نفسه بين عواطف مختلطة وأن يصوغ من هذه التناقضات نوعًا من الاتساق أو الهارمونى لا يضر شرف الفرد ولا يؤذى ضمير المجتمع »[٩].

(٨) أحمد شوقى : الست هدى ، القاهرة (د . ث) المكتبة التجارية ، ص ١٤ .

(٩) على الراعى : نظرة فى مسرح شوقى ، مقال بمجلة « الهلال » القاهرة ، نوفمبر ١٩٦٨ .

وقد استطاع البعض أيضاً أن يوضحوا مدى تأثر شوقى خاصة فى مصرع كليوباتره ، بوليم شكسبير ، وهذا التتبع من شوقى لشكسبير يوضح كثيراً من سمات التأثير الإيجابى فيما نقله شوقى عنه ، أو التأثير السلبى فى محاولة البعد عن بعض أشياء جاء بها إيهاماً بالمغايرة والتمايز[١٠]. وعلى الرغم من هذا كله ، فغير واضح كيف قرأ شوقى أعمال شكسبير ، لأنه لم يكن يعرف الإنجليزية فهل قرأها من خلال نص فرنسى أم من خلال إحدى ترجماتها العربية ؟ ..

الرأى الثانى هو الأرجح حيث كانت هناك قبيل تأليف شوقى لمسرحيته ترجمتان لمسرحية شكسبير « أنتونى وكليوباتره » إحداهما لمحمد حمدى والأخرى لناشد لوقا .

كذلك يمكن القول بأن شوقى لم يتأثر بالمسرح الكلاسيكى الفرنسى وبمسرح شكسبير وحدهما ، وإنما تأثر أيضًا بالتراث العربى الرسمى والشعبى ، يبدو هذا واضحًا فيما كتبه عن مجنون ليلى ، وعنترة ، وأميرة الأندلس .. فالمجنون وعنترة لهما صور معروفة فى كتابات مؤرخى الأدب العربى وفى الحكايات والسير الشعبية . والحقيقة أن المصادر الفكرية والأيديولوجية كانت متنوعة عند شوقى بدرجة واضحة . فقد استمد من التاريخ الفرعونى مسرحيتى « مصرع كليوباترا ، وقمبيز » ، ومن التراث العربى : « مجنون ليلى ، وعنتره ، وأميرة الأندلس » ، ومن التاريخ المصرى الحديث مسرحية « على بك الكبير أو دولة المماليك » ، ومن الحياة الاجتماعية المعاصرة له - المسرحية الفكاهية الوحيدة - « الست هدى » .

هذا التنقل فى إطار تلك الموضوعات المختلفة - قد يعكس سعة إطلاع شوقى - ولكنه فى نفس الوقت يعكس إحساسه بصعوبة الانتماء إلى إطار أيديولوجى معين ، لذلك نراه يعزف على أوتار مختلفة إرضاء للجمهور على المستويين المحلى والقومى . ويتصل بصعوبة الانتماء عند شوقى أيضًا أن نجده أحياناً يدافع عن الملوك (كليوباتره) وأخرى عن العبيد (عنترة) ، ومرة يدافع عن العرب مشيدًا بمثالياتهم وتقاليدهم التى تفضل الواجب على العاطفة (مجنون ليلى) ، وأخرى يدافع عن المتمصرين وعملهم من أجل مصر والعروبة (على بك الكبير) ، وتارة يشيد بالحب مؤكدًا ضرورة انتصاره على الرغم من التقاليد التى يجب أن يقهرها الحب كما نجد فى

---

(١٠) لمزيد من التفصيل يراجع :

(أ) أنطونيو وكليوباتره (دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقى) عبد الحكيم حسان . ط . الشباب ، سنة ١٩٧٢ ، ص ٢١٦ وما بعدها .

(ب) الأدب المقارن : غنيمى هلال ، القاهرة ط الثالثة ، الأنجلو المصرية ، سنة ١٩٦٢ ، ص ٢٢٣ .

(عنترة) ، وأخرى يرى أنه - الحب - غير جدير بالاحترام أمام نداء الواجب والتقاليد (مصرع كليوباتره - مجنون ليلى) .

ولعلّ أهم سبب يمكن أن يرجع إليه ما نحس به من تناقض أحيانًا بين المثاليات التى نادى بها شوقى فى مسرحه ، أنه شاعر « كلاسيكى المزاج » أو هو شاعر النهضة الذى يحس الانتماء بمعناه « المثالى » العام الواسع ، إنه يريد أن يمجد أمة بأسرها طوال عصور التاريخ ، لذلك يقف أحيانًا مع الملوك وأخرى مع الشعب . وهو أيضا مضطر إلى أن يمجد تبعًا لهذا كل المشاعر الإنسانية التى يعتز بها المواطن على صعيد أمته على الرغم من تناقضها أحيانًا .

مصدر رابع كان له قدر من التأثير على شوقى حين كتب للمسرح هو المسرح السائد الذى كانت تقدمه البيئة المصرية فى الربع الأول من هذا القرن ، حيث كان تيار من تيارات المسرح المصرى يتجه إلى الغناء حتى إن مؤلفى المسرح أدخلوه حتى على النص المترجم أو المستمدة من أصل شعبى أو تاريخى ، والمعروف أن المسرح الغنائى أسبق من مسرح شوقى ، وربما كان « أبو خليل القبانى » السورى الذى رحل إلى مصر سنة (١٨٨٤) أول مبدع للمسرحية الغنائية القصيرة فى المسرح العربى .. وقد أسهم القبانى كثيراً فى الاتجاه المسرحى الغنائى الذى نهض به من بعده « الشيخ سلامة حجازى » و« عبده الحامولى » بل إن « سيد درويش » نفسه قد شارك فى هذا الاتجاه بأوبريت « العشرة الطيبة » لمحمد تيمور التى قدمت فى بداية العقد الثالث من هذا القرن . من هنا نستطيع أن نؤكد أن هذا الاتجاه كان من الأسباب التى ساعدت على شيوع الغنائية فى مسرح شوقى .

هذه الناحية ناحية وضوح الغنائية فى مسرح شوقى بدرجة تناقض طبيعة المسرح - كما ظن البعض - يمكن تفسيرها بما قلنا آنفا من تأثره بالمسرح الغنائى المعاصر له ، ومن ناحية أخرى فإن « المقطوعات » الغنائية فى مسرح شوقى لها أهمية خاصة بالنسبة لدراسة شعره ، إذ حقق فى هذه « المقطوعة » خلال مسرحه كثيرًا من (السمات الفنية) التى كان يتطلبها الرومانسيون فى الشعر ، من هنا نجد فيها القدرة على التعبير عن الشخصية والوحدة العضوية ، وغير ذلك . وهنا نرى أن هذه المقطوعات الشعرية يجب ألا تغيب عن ذهن من يقوّم شعر شوقى عامة .

وإذا كانت الغنائية سمة مميزة لمسرح شوقى ، بدرجة يقف فيها فى مرتبة بين المسرح الدرامى والمسرح الأوبرالى ، فهناك سمات فنية أخرى تميز مسرح شوقى ، لعل أهمها

ضعف الحس الدرامي والاتكاء على عنصرى الحكى والوصف .

وإذا ما تناولنا مسرحية « مجنون ليلى » مثلا نناقش من خلاله بعض هذه الظواهر .. فسوف نجد أولاً أن الفصل أو المنظر فيه أحياناً نوع من الثبات تتناقش وتتحاور فيه الشخصيات ، دون حركة أو تغير واضح ، مثل المنظر الأول من الفصل الرابع الذى يدور بين الجن الذين يلهمون الشعراء .. ثم يشترك معهم قيس فى الحوار مؤكداً لشيطانه « الأموى » صدق هذا الزعم بقوله[11] :

أنتَ على مشاعرى وشعرِى المسيطرْ
إنْ غبتَ غابَ خاطِرى وإنْ حضرتَ يحضرْ

فالمنظر يكاد يتحول إلى نوع من الحوار الفكرى الذى تقل فيه إلى حد كبير الحركة الدرامية ، بل إن (فصل : الجن) هذا يبدو كما لو كان حشوا زائدا لا أهمية له بالنسبة للحدث المسرحى . وهذا يصل بنا إلى نتيجة أخرى مؤداها أن مسرح شوقى به بعض تفاصيل زائدة عن الحاجة أو حشو موضوعى بالنسبة للحدث الأول أو الأساسى فى المسرحية ، لقد اشترط أرسطو فيما اشترط للمسرحية بالإضافة إلى وحدتى الزمان والمكان وحدة ثالثة هامة هى وحدة الموضوع الذى تدور حوله المسرحية . ولكن نلاحظ أن هذا الشرط لم يتقيد به شوقى ، من هنا نجد فى (مجنون ليلى) فصلاً كاملا عن الجن لا أهمية له .. كذلك منظر المأدبة فى مصرع كليوباتره . بيد أن السمة المميزة لظاهرة (الحشو) عند شوقى تكاد تنطوى تحت ما يمكن أن يسمى قصص الحب الثانوية التى تعيشها شخصيات الدرجة الثانية فى مسرحه ، من ذلك قصة حب « صخر وناجية » فى (عنترة) وقصة الحب بين « حابى وهيلانة » فى (مصرع كليوباتره) وسيرة « نيتيتاس » السابقة لتضحيتها من أجل مصر حين تعرف مقتل أبيها « أبرياس » وخيانة حبيبها « تاسو » بعد مقتل أبيها وتحوله لحب « نفريت » ابنة فرعون الجديد .

لقد أجهد شوقى نفسه – ربما لقصور فى التصور الفكرى لمتطلبات الشكل المسرحى – فى بعض ما لا فائدة منه ، وعلى هذا لم يحكم صياغة البِنْية المسرحية ، وعجز عن أن يحشد جهده الفنى لتعميق الصراع وبلورة الحدث المسرحى حوله .. مما أدى إلى ضعف الصراع وفقد الشخصية المسرحية لبعض الفضائل التى حاول المؤلف أن يسمها بها ، من ذلك أن إنهاء (مصرع كليوباتراه) بزواج « حابى وهيلانه » يخفف من وقع المأساة

---

(١١) أحمد شوقى مجنون ليلى ، القاهرة (د . ث) المكتبة التجارية ، ص ٩٥ .

المحققة بانتحار كل من « أنطونيو وكليوباترا » .. كذلك قتل الأب وخيانة الحبيب بالنسبة لنتيتاس فى (قمبيز) يجعل البطولة والتضحية اللتين تقومان بهما غير مقنعتين ، هنا لا تبدو تضحيتها من أجل الوطن - بزواج قمبيز الذى هدد بالعدوان على مصر إذا لم يتزوج ابنة الملك - بل تبدو هذه التضحية ، كما لو كانت انتقاماً لموقف ذاتى وعزاء لهم خاص ، لا وفاء وبطولة من أجل وطن تحق له التضحية فى أية لحظة .

كذلك نحسن أن شوقى لا يعمق الصراع الدرامى سواء على مستوى الحدث أو الشخصيات .. وإنما تبدو لحظة الصراع - عنده - وقتية ، كأنما هى مصادفة ؛ ومن هنا يضعف بالتالى أثره العميق فى تشكيل ملامح الشخصية ، فيبدو الصراع والشخصية كأنما تسيرهما لحظة قدرية عارضة ، وليست إرادة فنية واعية مريدة ، لذلك تتعقد المأساة وتتأزم المسرحية فى كلمات قليلة حين تخاطب ليلى ابن عوف مبررة رفضها للزواج من قيس :

ليلى : أقيسًا تريُد ؟

ابن عوف : نعم

ليلى : إنه مُنى القلب أو مُنتهى شُغلِه

ولكنْ أترضَى حِجابى يُزَالُ وتمشى الظنون على سِدلِه

ويمشى أبى فيغضُ الجبينَ وينظرُ فى الأرضِ من ذُلّه

يُدارى لأجلى فضولَ الشيوخِ ويقتلنى الغمُّ من أجْلِه ؟

يمينًا لقيتُ الأمرّيْنِ مِن حماقةِ قيسٍ ومن جَهْله

فُضِحْتُ به فى شِعابِ الحجازِ وفى حزْنِ نجدٍ وفى سَهْله

فخذْ قيسُ يا سيدى فى حماكَ

(فى حياء وإباء) وألقِ الأمانَ على رَحْله

ولا يفتكرْ ساعةً بالزواجِ ولو كان مروانُ من رُسله

ابن عوف : إذن لن تقبلى قيسًا ولن ترضَىْ به بعلا

إذن أخفقَ مسعاىَ وخابَ القصدُ يا ليلى

ليلى : علىَ أنك مشكورٌ ولا أنسى لكَ الفضلا

وأوصيكَ بقيسٍ الخيرَ لا زلتَ له أهلا[١٢]

على هذا النحو الخطابى تتحاور الشخصية « المأساوية » فى المسرحية ، كأنما تتحدث

(١٢) مسرحية مجنون ليلى ، ص ٧٤ ، ٧٥ .

عن قدر غيرها من الناس ، ولا تجعلها المفاجأة تدهش أو تتحيّر ، وإنما تلقى رأيها - كخطبة محفوظة قبل أن تربكها اللحظة « الدرامية » .

كذلك نلاحظ على هذا الموقف ملاحظة عامة عند شوقى فى مسرحه ، وهى إبعاده للشخصية على المسرح فى اللحظة ، التى لا يستطيع أن يوفر لها الإمكانيات الفنية المطلوبة للموقف الدرامى ، من ذلك أنه حجز قيس ومنعه من حضور المشهد السابق الذى يمثل ذروة المسرحية ، بينما كان هذا الموقف يتطلب حضور الشخصيات الرئيسية لنتبين إمكانية المؤلف فنيا فى تحريكها . ونفس العجز نحسه فى المشهد الذى يدافع فيه « زياد » راوية قيس وصديقه عن قيس أمام « منازل » الذى ينافسه حب ليلى :

منازل : (وقد أخذ بتلابيبه)
تؤذينى زيادُ وأنتَ ظلٌ لمجنونٍ وراويةٌ لهاذِى
وتزعم أننى ندٌّ لقيسٍ رضيتُ من المصائبِ غيرَ هذى
زياد : من قال ذا ؟ أنت لقيس ندُّ لم يبق فيكِ يا حياةُ جدُّ
أمضِ بنا ناحيةً يا وغْدُ
(يجره إلى حيث تسمع أصواتهما من بعيد ثم تختفى)[١٣]

فى هذا الموقف من المسرحية كان منازل ينافس قيس ويتجنى عليه ، ثم تدخل زياد صديقه لا ليدافع عنه بالكلام فحسب بل بالضرب أيضًا ، فكأنما الشخصية الرئيسية عند شوقى أكبر من الدخول فى هذه « المهاترات » ، من هنا تتركها للشخصية الثانوية .. كما نلمس أن عجز شوقى عن إدارة الصراع بين زياد ومنازل جعله يخرجهما عن المسرح ليتشاجرا بعيدا عن حركة الأحداث وأعين النظارة .

مهما يكن من أمر « السلبيات » التى يمكن أن نحصيها على مسرح شوقى ، فالذى لاشك فيه أن شوقى الرائد الأول الحقيقى الذى طوع الشعر العربى للمسرح .. من هنا نجد فى مسرح شوقى كل مميزات الريادة إن إيجابًا وإن سلبًا ، ولكن الذى لا جدال حوله أن شوقى قد استطاع أن يطوع الفصحى ، ويطورها للشعر المسرحى ، والحوار المصفى الدال على طبيعة الموقف والشخصية فى حالات كثيرة من مسرحه .. من ذلك على سبيل المثال هذا المشهد من مسرحية مجنون ليلى :

(١٣) مسرحية مجنون ليلى ، ص ٢٤ .

قيس : ليلى

(المهدى « أبوها » خارجا من الخباء)

المهدى : من الهاتف الداعى ؟ أقيس أرى ؟ ماذا وقوفك والفتيان قد ساروا ؟

قيس : (خجلا) : ما كنتَ يا عم فيهم

المهدى : (دهشا): أين كنتَ إذن ؟

قيس : فى الدار حتى خلتْ من نارنا الدارُ

ما كان من حطبٍ جَزْلٍ بساحتها أَودى الرياحُ به والضيفُ والجارُ

المهدى : (مناديا): ليلى، أنتظرْ قيس، ليلى

ليلى : (من أقصى الخباء): ما وراء أبى ؟

المهدى : هذا ابنُ عمكِ ما فى بيتهم نارُ

(تظهر ليلى على باب الخباء)

ليلى : قيسُ ابن عمى عندنا يا مرحبًا يا مرحبا

قيس : مُتعت ليلى بالحياةِ وبَلغْتِ الأَربا

ليلى : (تنادى جاريتها بينما اختفى أبوهافى الخباء)

عفراء

عفراء : (ملبية نداء مولاتها) مولاتى

ليلى : تعالى نقضِ حقنا وَجبَا

خُذى وعاءً واملئيه لابن عمى حَطبا

(تخرج عفراء وتتبعها ليلى)

قيس : بالروح ليلى قضت لى حاجةً عرضتْ ما ضرَّها لو قَضَتْ للقلب حاجاتٍ ؟

مضتْ لأبياتِها ترتادُ لى قبسًا والنارُ يا رُوح قَيسٍ ملءُ أبياتى

كم جئت ليلى بأسبابٍ مُلفقةٍ ما كان أكثرَ أَسْبابى وعلّاتى

(تدخل ليلى) ليلى؛ قيسُ

قيس : ليلى بجانبى كل شيءٍ إذن حَضَرْ

ليلى : جمعتنا فأحسنتْ ساعةً تفضلُ العُمرْ

قيس : أتجدِّين ؟

ليلى : ما فؤا دى حديدٌ ولا حجرْ

لك قلبٌ فسله يا قيسُ يُنبئك بالخبر

قد تحملتُ فى الهوى فوق ما يحملُ البشر

قيس : لستُ ليلاىَ داريًا كيف أشكو وأنفجر

أشرح الشوق كله أم من الشوق أختصر[١٤] ؟

فى مثل هذا الموقف نحس إلى جوار قدرة شوقى على التعبير بالحوار الغنائى « الصراع » الذى يدور فى عبقرية شوقى بين محاولته أن يزاوج بين متطلبات الحوار المسرحى وبين طبيعته كشاعر غنائى بالدرجة الأولى .

وفى نهاية حديثنا عن مسرح شوقى وما قام حوله من دراسات نشير إلى أن معظم هذه الدراسات شبه مدرسية تقوم على شرح العمل وتحليله - من وجهة نظر صاحبها . إن دراسة مسرح شوقى قد تصل بنا إلى نتائج - على قدر كبير من الأهمية - قد تتجاوز تاريخ الأدب العربى لتكون مادة لدراسة الأدب المقارن . وفى هذا المجال نشير إلى جهد كل من عبد الحكيم حسان فى محاولة تتبع العلاقة بين شكسبير وشوقى بالنسبة لمسرحية كليوباترا[١٥] .. ومحمد غنيمى هلال فى محاولة ربط مجنون ليلى بالتراث العربى القديم[١٦] .

وباستثناء هاتين الدراستين عن مسرحيتى : مصرع كليوباترا ومجنون ليلى لم يدرس مسرح شوقى دراسة وافية ، وقد يعترض البعض على هذا بأن عباس العقاد قد درس مسرحية « قمبيز » فى كتابه « قمبيز فى الميزان » . والواقع أن ما يفعله العقاد فى هذا الكتيب شيئان بالتحديد هما : محاولة التنبيه إلى بعض الأخطاء التاريخية التى تمس فيما يرى سمعة المصريين . ثم إقامة معيار للشاعرية المبتكرة . ويريد العقاد أن يصل من النقطة الأولى إلى الطعن فى وطنية شوقى لدرجة الاتهام بالخيانة وعدم فهم التاريخ ، ومن الثانية إلى أن يجرح شاعرية شوقى وأن يقول إن مسرحيته « نظم » لا شعر[١٧] .

---

(١٤) مسرحية مجنون ليلى ، ص ٣٥ وما بعدها .

(١٥) راجع الباب الثانى من كتاب « أنطونيو وكليوباترا » ، عبد الحكيم حسان ، ط القاهرة ، الأولى (١٩٧٢) ، مكتبة الشباب ، ص ١٩٩ وما بعدها .

وراجع أيضا : فصلة بعنوان « كليوباترا فى الأدب الفرنسى والإنجليزى والعربى » ص ٣٢٢ وما بعدها من كتاب : محمد غنيمى هلال « الأدب المقارن » ، ط القاهرة (١٩٦٢) ، الثالثة ، مكتبة الأنجلو المصرية .

(١٦) راجع : الفصل الثالث من الباب الأول من كتاب محمد غنيمى هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية بعنوان : ليلى والمجنون فى الأدب العربى الحديث ، مصادر شوقى فى المسرحية .

(القاهرة ، ١٩٦٠ ، الثانية ، الأنجلو المصرية ، ص ٩٩ وما بعدها) .

(١٧) عباس العقاد : رواية قمبيز فى الميزان ، ط المجلة الجديدة (د . ت) القاهرة ، ص ٤٩ وما بعدها .

وننتهى من كل هذا إلى مسرح شوقى مازال بحاجة إلى دراسة تربط هذه النصوص المسرحية بالإطار الحضارى والثقافى للمجتمع المصرى آنذاك ، وتحدد القيمة الفنية لهذا المسرح ومصادره المختلفة ، وكيف تصرف فيها شوقى ، ثم أثره على المسرح الشعرى العربى فيما بعد خاصة عند تلميذه عزيز أباظة الذى جاراه فى اتخاذ التاريخ إطارًا لمسرحياته الشعرية . بل إن شعراء المسرح الشعرى من الجيل المعاصر قد تأثروا تأثيرات قوية بمسرح شوقى ، ويمكن تلمس ذلك عند كل من صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى ونجيب سرور وغيرهم - على سبيل المثال .

وفى النهاية يجب أن ننبه إلى أن بعض النقاد - ولاسيما من جيل الروّاد - كانتْ أحكامُهم النقدية على مسرح شوقى غير منصفة - أحيانا، لأنهم حاولوا أن يطبقوا عليه قواعد المسرح الأوربى، ونسوْا - دون وعى .. ربما أنهم يدرسون مسرحا عربيا .. كتبه شاعر عربى.. لجمهور عربى، تعوّد على تذوّق الحكاية والقصة والطرب للغناء والإنشاد؛ لذلك يجب أن نقّومَ مسرح شوقى فى ضوء متطلبات الوجدان العربى، الذى ترك بصمات مشتركة على كل أشكال المسرح التى سادت فى نهاية القرن الماضى وأوائل القرن الحالى.

الفصل الخامس
مجنون ليلى
بين الحكاية الشعبية والمسرح الشعرى
(موازنة بين الأصفهانى وشوقى)

مجنون ليلى .. حكاية شعبية :

تعد « مجنون ليلى » (١٩٢٩) لأحمد شوقى واحدة من أهم أعماله المسرحية بعد « مصرع كليوباترا » إذ تعكسان أفضل ما قدم من عطاء للمسرح الشعرى . وقد حظيت « مصرع كليوباترا » بدراسات متنوعة سواء فى إطار دراسة مسرح شوقى عامة أو فى إطار البحث الأدبى المقارن . ونود من خلال هذه الدراسة أن نسهم فى إثراء البحث حول رائعته الثانية « مجنون ليلى » وبيان مصادره فيها .. وإلى أى حد توقف عندها أو تجاوزها حتى يتضح - بالمقارنة - ما لشوقى وما عليه .

حين نتوقف عند الشخصية المحورية فى المسرحية .. وهى شخصية قيس بن الملوَّح العامرى ، سوف نجد أنه قد وردْت عنه بعض الأخبار فى الكتب التى تصدت لسير الأدباء وترجمت لهم ، وأن له ديوانا من الشعر ينسب إليه ، مما قد يوحى بأنه شخصية حقيقية . لكن كل هذا لا ينفى أن قصته من أولها إلى آخرها - فى تقديرنا - (حكاية شعبية)[1] ، تمثل بعض قيم البداوة العربية فى مرحلة أصبحت فيها البادية مجتمعًا من الدرجة الثانية ، بعد أن أضحت المجتمعات المتحضرة فى المدن داخل شبة الجزيرة العربية وخارجها محط الرحال ومصدر الثراء والتحضر والثقافة . عندئذ - فيما يبدو - أرادت البادية - وهى أصل العرب - أن تنافس المجتمعات الجديدة المتحضرة بشى معنوى يُعلى من مكانتها الاجتماعية ، التى اهتزت إزاء المدن الجديدة (مكة - المدينة - الكوفة - البصرة - دمشق) فى القرن الأول للهجرة وماتلاه ، وهذه المرحلة التى شهدت بالفعل ظاهرة الغزل والغزلين ، بحيث يعد شعر الحب وقصصه أهم ما أثر عن أدب البادية والحجاز .

---

(١) فى مجال تأكيد أن قصة مجنون ليلى حكاية مؤلفة يراجع :
- طه حسين وحديث الأربعاء ، ط المعارف - القاهرة ، ج١ ، ص ١٧٣ .
- أغناطيوس كراتشوفسكى : دراسات فى تاريخ الأدب العربى ط موسكو ١٩٦٥ ص ١٥٨ .

وشوقى يشير فى بداية مسرحيته إلى ما كان بين الحضر والبادية من تنافس ، فحين يفد ابن ذريح شاعر الحجاز تسخر هند من حياة الصحراء الفقيرة حين تقاس بحياة المدن المرفهة قائلة :

تأملْ البيدَ يا ابنَ ذريحٍ   كمقبرةٍ وحشةٍ خاويهْ
سَئِمنا من البيد يا ابنَ ذريح   ومن هذه العِيشةِ الجافيَهْ

. . . .

وأنتْم بيثربَ أو بالعراق   أو الشام فى الغُرفِ العَالية
مغنيكُمُ مَعبدُ والغريضُ   وقينتُنا الضَّيْعُ العاوِيَهْ
وقد تأكلون فنونَ الطُّهاةِ   ونأكلُ ما طهتْ الماشيه[٢]

ولكن ليلى – صديقتها وهى شخصية رئيسية – تردُّ معبرة عن الهدف الأساسى وراء تأليف هذه الحكاية – إن لم نقل الأسطورة العاطفية – وهو التغنى بمُثُل البادية وأصالتها العريقة إزاء المجتمعات الجديدة ، لذلك تقول ليلى – على لسان شوقى – مما يوحى بأنه كان على قدر من الوعى بهذه الحقيقة :

فما البيدُ إلّا ديارُ الكرام   ومنزلةُ الذمم الوافيَهْ
لها قُبلةُ الشمسِ عند البزوغ   وللحضرِ القُبلةُ الثانيه
ونحنُ الرياحينُ مِلْءَ الفضاءِ   وهنَّ الرياحينُ فى الآنية[٣]

وهذه الفكرة يؤكدها أيضا غنيمى هلال حين ذهب إلى أن « شعراء البادية اتجهوا اتجاها آخر فى غزلهم دفعهم إليه الانصراف عن السياسة واليأس من حياة مترفة لاهية ، إذْ كانت تعوزهم أسباب تلك الحياة .. وقد جعل الشاعر العذرى من الحب ملحمة يتغنى فيها بحسن بلائه وعظيم جهاده ، ويفتن فى جلاء مظاهر بطولته تجاه مايعانى من صنوف العذاب ، وصار بذلك بطلا من نوع جديد »[٤] .

وحين نحاول البحث عن المصدر الأول – فى الأهمية – الذى سجل حكاية المجنون ، سنجد أنه الجزء الثانى من كتاب « الأغانى » لأبى الفرج على بن الحسين

---

(٢) يراجع النص كاملا فى : أحمد شوقى « مجنون ليلى » . ط المكتبة التجارية ، القاهرة (د . ث) ، ص ١٠ .
(٣) مجنون ليلى ، ص ٩ .
(٤) محمد غنيمى هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، ط نهضة مصر ، الثانية – ١٩٧٦ ، ص ٢٣ – ٢٥ .

القرشي الأصبهاني (ت ٣٥٦ هـ = ٩٧٦ م) ، وهناك مصادر أخرى مثل كتاب « الشعر والشعراء » لابن قُتَيْبة (ت ٢٧٦ هـ = ٨٨٩ م) وكتاب « الزهرة » لمحمد بن داود الظاهرى (ت ٤٩٧ هـ = ١١٠٦ م)[٥] . ورغم تعدد المصادر إلا أن شوقى - فى الغالب - قد اعتمد كتاب « الأغانى » مصدرًا أساسيا لمسرحيته ، وإن كان هذا لا ينفى أنه قرأ غيره لاسيما ديوان المجنون ، ودليلنا على أن « الأغانى » كان المصدر العمدة لشوقى هو أن هناك أحداثا وأخبارا كثيرة يلتقيان فيها بشكل واضح - سوف نحاول رصدها بالدراسة .

وقبل أن نقوم بعملية الموازنة نود أن نذكر ما يؤكد - فى رأينا - أن قصة المجنون التى أقام عليها شوقى مسرحيته حكاية شعبية مؤلفة ، تجسد قيم البادية العربية ومُثلها الأخلاقية من أجل إثبات الأصالة إزاء المجتمعات المتحضرة الجديدة . حين نعود إلى كتاب « الأغانى » سنجد فى حديث أبى الفرج الأصفهانى نفسه ما يؤكد أن سيرة المجنون حكاية يحوطها الشك ، وأنها قصة موضوعة لا أساس لها فى الواقع العربى ، فهناك من رواة أبى الفرج من ذكر أنه سأل « فى بنى عامر بطنا بطنا عن المجنون ، فما وجد فيهم أحدا يعرفه »[٦] . وسئل آخر فقال ساخرا «أو قد فرغنا من شعر العقلاء حتى نروى أشعار المجانين »[٧] .

وبعد أن ينتهى أبو الفرج من ذكر روايات مختلفة ، تشكك فى وجود قيس يقول : « وأنا أذكر مما وقع إلىّ من أخباره جملا مستحسنة ، متبرئا من العهدة فيها ، فإن أكثر أشعاره المذكورة فى أخباره ينسبها بعض الرواة إلى غيره وينسبها من حكيت عنه إليه ، وإذا قدمت هذه الشريطة ، برئتُ من عيْبِ طاعن ومتتبع للعيوب ..»[٨] . ومعنى هذا أن صاحب المصدر الرئيسى للقصة يبرىء نفسهُ من الطعن فى ضميره الأدبى خشية أن يتهم بأنه يروى ما ليس بحقيقة .

كذلك نجد أن فى أخبار « المجنون » أحاديثَ تبدو متناقضة أو مبالغا فيها أحيانا ، وأحيانا أخرى تبدو مستحيلة الحدوث ، وأبو الفرج يؤكد هذا أيضا فى بداية حديثه عنه فيذكر « أخبرنى بخبره فى شغفه بليلى جماعة من الرواة .. ونسختُ ما لم أسمعه من

---

(٥) فى مجال الحديث عن المصادر الرئيسية لقصة المجنون يراجع : أ . كراتشكو فسكى ، دراسات فى تاريخ الأدب العربى ، ص ١٦١ .

(٦) أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ، ط دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٢٥ . ج ٢ ، ص ٩ .

(٧) المصدر السابق ص ٢ .

(٨) المصدر السابق ، ص ١١ .

الروايات ، وجمعتُ ذلك فى سياقة خبره ما اتسق ولم يختلف ، فإذا اختلف نسبت كل رواية إلى راويها »[٩] . ولاشك أن أبا الفرج بهذا كان ذكيا وصادقا فى نفس الوقت فقد أدرك أن فى السيرة تناقضات ومبالغات لا تصدق ، لذا نسب كل رواية إلى راويها ليحمِّله مسئولية ما فيها . ولعل هذا ما دفع طه حسين إلى أن يقول عن المجنون « مثل هذا الشخص لا يمكن أن يكون حقيقة ، ولا يمكن أن يكون بطلا لقصة صادقة »[١٠] .

كما يبدو من مطابقة أخبار قيس بأشعاره أن الكثير من هذه الأخبار لم يوضع إلاّ لتفسير بعض الأشعار ، فإذا ذهبنا إلى أن هذه الأشعار منتحلة من أساسها[١١] ، فلاشك أن الأخبار التى قيلت – من أجل شرحها فقط – أيضا موضوعة مؤلفة[١٢] .. من ذلك على سبيل المثال هذه الحكاية الغريبة التى وضعت لشرح بيتين فيهما قدر من المبالغة غير المنطقية .. وقد استعان شوقى بنفس الحكاية الغريبة وبالبيتين ينصبْهما – على ندْرة ما أخذ من أشعار قيس – لما فيهما – أى الحكاية والشعر – من طرافة ومفارقة .. « حدثنا الكرانى قال حدثنا العمرى عن الهيثم بن عدى والعتبى قالا : مر المجنون بزوج ليلى وهو جالس يصطلى فى يوم شات ، وقد أتى ابن عم له فى حى المجنون فوقف عليه ، ثم أنشأ يقول :

بربِّك هل ضممتَ إليكِ ليلى قُبيلِ الصبح أو قبَّلتَ فاها
وهل رفتْ عليك قُرونُ ليلى رفيفَ الأقحوانةِ فى نَداها

فقال اللهم إذ حلفتنى فنعم ، قال : فقبض المجنونُ بكلتا يديْه قبضتيْنِ من الجمر ، فما فارقهما حتى سقط مغشيا عليه ، وسقط الجمر مع لحم راحتيْه ، وعضَّ على شفته فقطعها ، فقام زوج ليلى مغمومًا بفعله ، متعجبا منه فمضى ..»[١٣] .

أمثال هذه الأخبار المؤلفة فيما رواه أبو الفرج أكثر من أن تعد ، ونجد لها نظائر فى سير شعراء آخرين من العذّريين وغيرهم ، بيد أن كثيرا من الأخبار المعقولة فى قصص

---

(٩) المصدر السابق ، نفس الصفحة .

(١٠) طه حسين : حديث الأربعاء ، القاهرة ، جـ ١ ص ١٩٨ . وغنيمى هلال يخفف الحكم حين يذهب إلى أن « شخصية قيس كما وردت إلينا فى أخباره قد اختلطت فيها الأخبار التاريخية بسمات أخرى أسطورية » .. ولعله يقصد بكلمة أسطورية (شعبية) لأن السمات الأسطورية تتعلق بشعيرة دينية فحسب .

راجع : (الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، ص ٨٧) .

(١١) قال الجاحظ « ما ترك الناس شعراً مجهول القائل قيل فى ليلى إلا نسبوه إلى المجنون » . (الأغانى ، جـ ٢ ، ص ٨) .

(١٢) ظاهرة تأليف الأخبار والحكايات من أجل شرح الشعر موجودة كثيراً فى تاريخ الأدب العربى القديم كما نجد بشكل لافت فى شرح شعر امرىء القيس وعمر بن أبى ربيعة على سبيل المثال .

(١٣) الأغانى ، جـ ٢ ، ص ٢٥ .

العذريين الحقيقيين-أمثال جميل بن معمر وكثير عزة وقيس ابن ذريح تصبح غير معقولة فى قصة المجنون .

وقد وردت هذه القصّة فى سِير كثير من الشعراء[١٤] ... وذكرها أبو الفرج أيضا فى سياق أخبار المجنون .. « كان سببُ عشق المجنون ليلى أنه أقبل ذاتَ يوم على ناقة له كريمة وعليه حُلتانِ من حُلل الملوك(؟) فمر بامرأة من قومه يقال لها كريمة ، وعندها جماعة نسوة يتحدثن ، وفيهن ليلى ، فأعجبهن جماله وكما له فدعونه إلى النزول والحديث (؟!) ، فنزل وجعل يحدثهن ، وأمر عبدًا له كان معه فعقر لهن ناقته ، وظل يحدثهن بقية يومه (؟!) » ..[١٥] .

ومن الأمور التى تؤكد فى رأينا أيضا أن قصة المجنون حكاية شعبية مؤلفة أننا نجد ليلى فيا يروى تقول الشعر .. فأبو الفرج يذكر فى بدء ترجمته له أن من الدليل « على أن اسمه قيس قول ليلى صاحبته » :

ألا ليت شعرِى والخطوبُ كثيرةٌ   متى رحلُ قيسٍ مستقلٌ فراجعُ[١٦]

وفى رواية أخرى أنها أرادت – فى أول عهدها به – أن تتأكد من حب قيس لها « فانصرفت عنه وهو موجود وكلمت غيره طويلا ، وبعدها نظرت إلى وجه المجنون قد تغير وامتقع وشق عليه ما فعلت ، فأنشأت تقول :

كِلانا مظهرٌ للناسِ بُغْضًا   وكلٌ عند صاحبه مَكِينُ
تُبلِّغنا العيونُ بما أردْنا   وفى القلبيْن ثَمَّ هوًى دفينُ[١٧]

وسواء أكان الشعر الذى ورد على لسان ليلى من تأليفها أو هى تستشهد به لتحاور حبيبها الشاعر بالمثل ، وعلى هذا فهى لا تجاريه أو تشاركه فى الحب فحسب بل فى الشعر أيضًا ، وذلك مظهر آخر من مظاهر الوضع فى بناء الحكاية .

هذا وغيره يؤكد ما ذهبنا إليه من أن سيرة المجنون حكاية شعبية مؤلفة بما فيها من

(١٤) يروى فى معرض شرح شعر امرىء القيس خاصة فى المعلقة قصة شبيهة بذلك عند تفسير قوله :

ويوم عقرت للعذارى مطيتى   فيا عجباً من رحلها المتحمل
وظل العذارى يرتمين بلحمها   وشحم كهداب الدمقس المفتل

يراجع : ديوان أمرىء القيس تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ط دار المعارف ، القاهرة ، سنة ١٩٥٢ ، ص ١١ .
– شرح المعلقات السبع : الحسين بن أحمد الزوزنى ، ط المكتبة التجارية القاهرة ، سنة ١٩٥٢ ، ص ٨ .

(١٥) تراجع القصة كاملة فى الأغانى جـ ٢ ، ص ١٣ .

(١٦) الأغانى ، جـ ٢ ، ص ١ .

(١٧) الأغانى ، جـ ٢ ، ص ٣٠ .

أشعار وأخبار ، فالأصمعى يقول : « رجلانِ ما عرفا فى الدنيا قط إلا بالاسم : مجنون بنى عامر وابن القرِية ، وإنما وضعهما الرواة »[١٨] .. وقد كانت هذه الحكاية من إنتاج القصاص فى العصر الأموى ، فقد ظهر فى المجتمع الإسلامى فى نهاية القرن الأول الهجرى وما تلاه جماعات من الناس - حديثى عهد بالثروة والحضارة والإسلام - لا تطلب العلم الجاد وإنما تنشد ثقافة مرفهة ، وكانت سير الشعراء وأخبار الأيام والأبطال مادة لثقافة هذه الجماعات الثرية ، وحين زاد الإقبال على القصاص بدأوا ينشطون فى جمع القصص الحقيقية ، ثم أضافوا إليها قصصا مؤلفة موضوعة ، كانت تجد لذة عند المستمعين .. بل كانت تصرف أحيانا بعض طالبى الثقافة الجادة عن سماع دروس الدين واللغة ، إذ أن « هذه الطبقة البرجوازية فى الأقطار العربية والمتعربة أرادت أخبارا تصور حياتها وأنماط سلوكها وتمتع سامعها أو قارئها بهذا التصوير ، وإن لم تراع الدقة فى النقل . وهكذا تميزت هذه الأخبار أو القصص بأن موضوعاتها مستمدة غالبا من الحياة المعاصرة ، وأنها تمزج الواقع بالخيال ، وأنها تقصد إلى الإطراف .. والتسلية »[١٩] . وقد نشط القصاص فى العصر الأموى بشكل واضح للتأليف ، ذلك أن « الذوق العربى كان يميل إلى هذا اللون من الإنتاج ويقبل عليه إقبالا شديدا دعا معاوية إلى تعيين قاصٍ بالمسجد يقص على الناس ، ما أسماه المقريزى فى خططه بقصص الخاصة ، تفرقة بينه وبين قصص العامة »[٢٠] .

ننتهى من كل ما سبق إلى أن سيرة المجنون - بما تحمل من أخبار وأشعار - حكاية شعبية مؤلفة ، وضعها خيال قاص أو مجموعة من القصاص - وهو الأرجح - فى العصر الأموى . وفى تقديرى أن تصور القضية على هذا النحو أمر يفتح باب البحث على مصراعيه فى التراث العربى القديم فى مجال : التفسير والتاريخ وكتب التراجم الأدبية ، لكى نفتش فى هذه الروافد المتعددة عن أصول (الفن القصصى) العربى من ناحية وعن جذور الأدب الشعبى العربى من ناحية أخرى . وهذان الأمران - فيما يتصل بالقصة والأدب الشعبى - جديران بالبحث والدرس ، حتى نتبين حقيقة أدبنا العربى منذ النشأة . وهذه الدعوة امتداد لما دعا إليه طه حسين منذ نصف قرن تقريبا حين قال « أخشى أن يكون من يجحدون وجود الأدب القصصى عند

---

(١٨) الأغانى ، جـ ٢ ، ص ٣ .

(١٩) شكرى عياد : القصة القصيرة فى مصر ، ط دار المعرفة ، القاهرة ، الثانية سنة ١٩٧٩ ، ص ٢٤ .

(٢٠) فاروق خورشيد : فى الرواية العربية ، ط الدار المصرية للطباعة والنشر ، الإسكندرية ص ٦٥ .

العرب إنما جحدوه لأنهم لم يحققوا بالضبط معنى الأدب القصصي .. وليس ذنب الأدب العربى ألا يقرأه الناس وألا يعرفوه »[٢١] .

وكون قصة مجنون ليلى حكاية شعبية لا يقلل من قيمة كتاب كبير عظيم مثل « الأغانى » ، وإنما هذا أمر يدعو إلى إعادة النظر فيه ، على أساس أنه كتابٌ يجمع بين الفائدة والمتعة ، بين التاريخ الحقيقى والحكاية الشعبية . وما أحرانا بأن (نعيد النظر) فى كثير من قضايا أدبنا العربى القديم .. هذا ما أومن به وأدعو صادقًا إليه . اللهم بلغت .. اللهم فاشهد .

كذلك كون هذه القصة حكايةً شعبية يُوضح (جرأة شوقى) فى استلهام قصة ذات حضور وأهمية فى التراث العربى ، وأنه حينما تمسك بمعظم تفاصيل هذه الحكاية - كما وردت عند الاصفهانى - كان على وعى بضرورة المحافظة على جذورها الشعبية ، ليحتفظ بما فيها من جمال فى الحكى وسذاجة فى الخيال لها تأثير وتقدير عند المتلقى العربى[٢٢] .

ومما يؤكد إصرار شوقى على ربط المسرحية بالتراث الشعبى إقحامه للمنظر الأول من الفصل الرابع - الذى يدور بين قيس وشياطين الشعراء ، أى أنه أراد أن يبرز بما لا يدع مجالا للشك أن مسرحيته تعتمد على حكاية شعبية ، وبعض مشاهد أسطورية تتعلق بعالم الجن وتأثيرهم على البشر .

ولاشك أن استلهام الحكاية والأسطورة أكثر تأثيرا فى الفن ، حيث يتجادل الواقع مع التراث ، فتبدو الأسطورة فى شكل واقعى ، أو يصور الواقع على أنه أسطورة . وهذا ما يشير إليه « بارفين شارَيلس » فى كتابه « الرمز والأسطورة فى الأدب الحديث » عند حديثه عن بناء الأسطورة ، فيذكر أن - « إعادة بناء الأسطورة فى الأدب الحديث لا تقدم تكتيكا طريفا فحسب ، بل إنه يساعد أيضا على تقديم أكثر

---

(٢١) طهحسين : من حديث اشعر والنثر ، ط دار المعارف ، ص ١٦ - ١٧ .

(٢٢) يبدو أنه كانت هناك محاولات سبقت شوقى فى استلهام مجنون ليلى للمسرح ، فقد مثلت فرقة أبى خليل القبانى فى مسرح الدانوب بالإسكندرية بمسرحية جديدة تسمى « مجنون ليلى » فى ١٣ نوفمبر ١٨٨٥ ، وقد مثلت مسرحية بهذا الإسم أيضاً فى مشرح زيزنيا بالإسكندرية ، وكان ممثلوها من فرقة جماعة الترقى الأدبى التى أنشئت عام ١٨٩٤ بالإسكندرية ، ولا سبيل إلى التعرف على نص هذه المسرحية ، وأكبر الظن أنها لم تكن ذات قيمة أدبية كبيرة .
ونعتقد أن هذه المسرحية لم يكن لها تأثير على شوقى لأنهامثلت فى المرة الأولى بالإسكندرية فى وقت لم يكن شوقى قد تطلع فيه إلى التأليف المسرحى ، ثم مثلت فى المرة الثانية حين كان فى أوربا » .
يراجع النص كاملا فى : محمد غنيمى هلال (الحياة العاطفية) ، ص ٩٧ - ٩٨ .

من رؤية للعمل الأدبي وللأديب الذى يستوحى الأسطورة »[٢٣] .

المو ازنة بين النصين :

وضح مما سبق أن قصة المجنون فى حقيقتها حكاية شعبية رغم ورودها فى كتاب « الأغانى » لأبى الفرج ، وأن شوقى قد اعتمد عليه بشكل أساسى وهو يستمد أصول مسرحيته . وسوف نثبت ذلك بالمطابقة بين الأحداث كما وردت فى النصين ، لنبين ما بينهما من تأثير وتأثر .

وقبل أن نبدأ فى رصد المواقف المتشابهة بين النصين ، نود إحقاقا للحق وإنصافا لجهد شوقى الفنى فى المسرحية أن نبين أن الحكاية كما وردت فى كتاب « الأغانى » لا تعتمد على أى (ترتيب) منطقى للأحداث ، وإنما هى مجموعة متناثرة من الأخبار والروايات والأشعار ذكرها أبو الفرج تحت عنوان « أخبار مجنون بنى عامر ونسبه » تبدأ بنسبة وتحقيق اسمه وبيان أكان مجنونا أم به لوثة - اختلاف الرواة فى وجوده - الشخصيات التى لقبت بالمجنون - إنكار وجوده والقول بأن شعره مولد عليه - بدء عشقه بليلى - خطبته لليلى واختيارها عليه غيره - حكاية أبيه عن جنونه بليلى - قصته مع عبد الرحمن بن عوف - حجه مع أبيه إلى مكة لسلوان بليلى - سؤال زوج ليلى عن عشرته معها - ارتحال أهل ليلى عن منازلهم - حديثه مع نسوة فيهنَّ ليلى ، وأول تعارف له بها - حديث إتصاله بليلى فى صباه - شىء من أوصافه - زيارة ليلى له وحديثها معه - سبب جنونه - لم سميت ليلى أم مالك - جنونه بليلى وهيامه على وجهه فى الصحراء من أجلها - قصة حبه ليلى - شعره فيها بعد زواجها - زواج ليلى من ورد - لقاؤه فى توحشه مع ليلى .. إلخ .

من خلال هذا العرض لبعض عناصر الحكاية مرتبة كما وردت فى « الأغانى » يتضح أن أبا الفرج لم يكن يهتم ألبتة بأن يرتب أخبار المجنون - وربما معظم من ترجم لهم - ترتيبا منطقيا ، بحيث يبدأ القصة من أولها ويستطرد ليستكمل وقائعها حدثا حدثا ، مراعيا تطور السياق الزمنى لبناء الحكاية من البدء حتى الختام ، وإنما كانت الأخبار عنده متداخلة لا يجمعها رابط . والرابطة الوحيدة - حتى لا نبخس الرجل حقه - فى كتابه ، كانت تعتمد أساسا على وحدة الشخصية المترجم لها فحسب ، أما الأخبار وكذا الأشعار ، فلم يكن فيها يبدو حريصا على أن يرتبها بشكل أو بآخر ، وإنما حشد كل

(٢٣) F. Parvincharples: Symbol and Myth in Modern Literature. Hayden B.comp.. New Jersey, 1976. P.132.

ما وصل إليه من روايات ، لأن ما كان يعنيه وهو يؤرخ لشخصية – فى المقام الأول .. فيما يبدو – هو أن يذكر اسم راوى الخبر موقنا – مثل علماء الحديث – أن العهدة على الراوي .. وأنه لا اجتهاد مع النص .

وإذا كان أبو الفرج قد ذكر الحكاية دون حرص على التسلسل المنطقى للأحداث ، فإن شوقي وهو يعيد بناء الحكاية بالشعر، كان حريصًا كل الحرص على أن يشكل عملا دراميًا له (وحدته الفنية) وأساسه المنطقى ، لذلك مضى يرتب الأحداث ترتيبًا زمنياً ، أى أنه خلق المادة التى استلهمها من التراث ، حيث يبدأ المسرحية وقيس وليلى شابان فى مرحلة توهج عاطفة الحب بينهما .. وتطورت المشاهد بعد ذلك حسب التتابع الزمنى إلى أن تنتهى بموت ليلى فقيس . وهذا الترتيب المنطقى .. والفنى للأحداث أمر ينبغى أن يحسب لشوقى عند حصر إضافاته فى هذا العمل الفنى العظيم .

ونبدأ فى رصد بعض المواقف المشتركة بين أبي الفرج وشوقى ، لنرى إلى أى حد التزم شوقى بأخبار أبى الفرج ورواياته ، وربما أدى هذا الالتزام أحيانا إلى بعض القصور فى بناء المسرحية .. كما سوف يتضح فيما بعد .

١ – روى أبو الفرج بعض أخبار تذكر أن والد قيس كان موجودا أثناء هيامه بليلى وبعد أن خطبت لغيره .. لكنه أورد رواية أخرى عن .. هشام بن محمد الكلبى تؤكد « أن أباه مات قبل اختلاطه »[٢٤] وجنونه . وقد اعتمد شوقى الرواية الأخيرة لأنها فيما يبدو تعفيه من خلق شخصية ثانوية فى المسرحية .

٢ – هناك روايتان عن اسم والد ليلى فى « الأغانى » : الأولى رواها « الأخفش » عن السكرى عن أبى زياد الكلابى قال : « ليلى صاحبة المجنون هى ليلى بنت سعد بن مهدى بن ربيعة بن الحريش بن كعب بن ربيعة ابن عامر بن صعصعة »[٢٥] ، والثانية : رواها أبو عمرو الشيبانى وأبو عبيدة « كان المجنون يهوى ليلى بنت مهدى بن سعد .. وتكنى أم مالك »[٢٦] وقد التزم شوقى بالرواية الثانية ورأى أنها الأرجح – فيما يبدو – لذلك سمى والدها فى المسرحية المهدى .

٣ – ذكر أبو الفرج أن الشخص الذى كان ينافس قيسا فى حب ليلى يدعى منازل[٢٧] ، وقد التزم به شوقى فى المسرحية أيضًا .. وهناك رواية فى الأغانى عن هشام بن الكلبى عن أبى مسكين تبين أن التنافس بين قيس ومنازل قد تحول مرة إلى عراك

---

(٢٤) الأغانى ، ج ٢ ، ص ٥ .
(٢٥) المصدر السابق ، ص ٥ .
(٢٦) المصدر السابق ، ص ١١ .
(٢٧) المصدر السابق ، ص ١٣ .

ومشاجرة ، فقد قال له منازل - بعد أن شاهده قيس مع ليلى وغضب - « هَلُمّ نتصارع أو نتناضل ، فقال قيس له : إن شئت ذلك فقم إلى حيث لا تراهن (ليلى وصديقاتها) ولا يرينك ، ثم ما شئت فافعل »[٢٨] .

وكما التزم شوقى باسم منافس قيس فى حب ليلى تمسك أيضًا بنفس الخبر ، وإن كان قد تصرف فيه بعض الشىء ، حيث جعل زياد صديق قيس ينتقم له ، فقد أخذ زياد منازل حين أغضب قيسا ليتصارعا بعيداً عن المسرح ، حيث يقول زياد :

من قال ذا ؟ أنتَ لقيسٍ نِدُّ لم يبقَ فيكِ يا حياةُ جِدُّ
امضِ بنا ناحيةً يا وغْدُ[٢٩]

وكنت أحسبُ - قبل أن أقف على هذه الرواية فى « الأغانى » - أن شوقى حين أبعد عن مسرحه مشاهد المشاجرة والعراك الجسدى متأثر بالمسرح الكلاسيكى الحديث فى فرنسا - وما يدعو إليه من مثاليات أخلاقية من بينها تطهير مشاهدى المسرح من رؤية هذه المواقف غير النبيلة - فإذا المقارنة تكشف أنه متمسك بنص قرأه والتزم به .

٤ - هناك أخبار عند أبى الفرج ومشاهد عند شوقى تنتهى بأن يغمى على قيس ويفقد وعيه .. وهى أكثر من أن تعد فى كلا المصدرين[٣٠] .

٥ - التطابق بين المصدرين نجده أيضًا فى كثير من التفاصيل الجزئية ، من ذلك ما رواه بعض العشيرة من أن قيسا ذكر فى معرض حديثه عن اتصاله بليلى قوله : « فأتيتهم (أهل ليلى) ليلة ثانية أطلب نارًا ، وأنا متلفّع ببرد لى ، فأخرجت لى ناراً فى عطبة فأعطتنيها ووقفنا نتحدث ، فلما احترقت العطبة خرقت من بردى خرقة وجعلت النار فيها ، فكلما احترقت خرقت أخرى وأذكيت بها النار ، حتى لم يبق علىّ من البرد إلّا ما وارى عورتى ، وما أعقل ما أصنع »[٣١] .

وقد أخذ شوقى هذه الحادثة لكنه حوّر فيها بشكل واسع ، حين ذهب قيس لعمه فى المسرحية يطلب نارًا من أجل أن يرى الحبيبة .. وقد شكّل شوقى من هذه الحادثة لوحة فنية رائعة تشغل ثمانى صفحات فى المسرحية ، تتضافر فيها حركة الدراما وعذوبة

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٣٠ .
(٢٩) مجنون ليلى ، ص ٢٤ .
(٣٠) أنظر على سبيل المثال لذلك : الأغانى ، جـ ٢ ، ص ٣١ ، مجنون ليلى ، ص ٢٩ .
(٣١) الأغانى ، جـ ٢ ، ص ٣٢ .

الغناء . وهذا المشهد ينتهى بطرد المهدى لقيس من البيت قائلا :

امْضِ قيس ، امضِ ، جئتَ تطلبُ نارًا   أم تُرى جئتَ تُشْعِلُ البيتَ نارًا ؟[٣٢]

٦ - إن شوقى حين زوج ليلى فى المسرحية من ورد الثقفى[٣٣] ، اعتمد على أكثر من نص فى « الأغانى » مثل ما رواه جعفر بن قدامة عن أبى العيناء عن العتبى قال : « لما حجبت ليلى عن المجنون خطبها رجل من ثقيف موسر فزوجوه ، ثم أخفوا ذلك عن المجنون »[٣٤] .

٧ - ذكر أبو الفرج أخبارًا عدة عن هيام قيس وتوحشه فى الصحراء ومصاحبته لحيواناتها .. وأنه حين « أبعد عن ليلى كَلِف بالظباء ، وأنه كان يرى فيهن صورة لها »[٣٥] . وقد استعان شوقى بهذه الفكرة ، واعتمد عليها فى بعض مشاهد مسرحيته ، من ذلك هذا الحوار الذى يدور بين ليلى وقيس :

ليلى : نبِّنى قيسُ ما الذى   لكَ فى البيدِ من وطَرْ
لك فيها قصائِدٌ   جاوزتْها إلى الحَضَرْ
كل ظبىٍ لقيتَه   صُغْتَ فى جيدِه الدُّرر
أترى قد سلوْتَنا   وعشقتَ المها الأخَر ؟
قيس : غِرْتِ ليلى من المَها   والمها منكِ لم تَغر
حسبَ البيدَ أنها   بكِ مصبوغةُ الصُّور
لستِ كالغيد لا ، ولا   قمرُ البيدِ كالقمر[٣٦]

٨ - ذكر أبو الفرج عن بعض الرواة « كان المجنون وهما صبيَّان يرعيان غنما لأهلهما عند جبل فى بلادهما يقال له النوباد ، فلما ذهب عقله وتوحش كان يجىء إلى ذلك الجبل فيقيم به ، فإذا تذكر أيام كان يطوف هو وليلى جزع جزعا شديداً ، واستوحش فهام على وجهه حتى يأتى نواحى الشام » ..[٣٧] . وقد وظف شوقى هذه الرواية بكل تفاصيلها فى أجزاء مختلفة من المسرحية ، ثم كثَّف ما ورد فيها فى مقطوعة تبدأ بقوله[٣٨] :

(٣٢) يراجع المشهد كاملا فى مجنون ليلى من ص ٢٤ - ٣٣ .
(٣٣) المصدر السابق ، ص ٧٦ .
(٣٤) الأغانى ، جـ ٢ ، ص ٤٧ ، ٥٦ .
(٣٥) المصدر السابق ، ص ٥٢ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٧٤ ، ٨٢ ، ٨٨ .
(٣٦) مجنون ليلى ، ص ٢٧ .
(٣٧) الأغانى ، جـ ٢ ، ص ٥٢ .
(٣٨) يراجع النص كاملا فى المسرحية ، ص ١٢٠ - ١٢١ .

جبلَ التوْبادِ حيّاك الحيا وسقَى اللهُ صِبانا ورَعى
فيك ناغيْنا الهوى فى مهْدِه ورضعناه فَكنتَ المرضعا

٩ - « قال موسى بن جعفر : كان المجنون يسير مع أصحابه ، فسمع صائحا يصيح : ياليلى فى ليلة ظلماء أو توهم ذلك ، فقال لبعض من معه : أما تسمع هذا الصوت ؟ فقال : ما سمعتُ شيئا ، قال : بلى ، والله هاتفٌ يهتف بليلى »[٣٩] .

وقد استلهم شوقى مضمونَ هذه الرواية ، لكنه شكل منها مقطوعةً شعرية رائعة ، يقول فيها :

ليلى ، منادٍ دعا ليلى فخفَّ له نشوانُ فى جنباتِ الصَّدر عربيدُ
ليلى ، انظرِى البيدَ هل مادتْ بأهلِها وهل ترنَّم فى المزمارِ داود
ليلى ، نداءٌ رن فى أُذُنِى سِحرٌ لعمرى له فى القلبِ تَرديدُ
ليلى ، ترددُ فى سمعِى وفى خَلَدى كما ترددُ فى الأيْكِ الأغاريدُ
هل المنادون أهلوها وإخوتُها أم المنادونَ عُشَّاقٌ معَاميدُ
إن يشركونىَ فى ليلى فلا رجعتْ جبالُ نجد لهم صوتًا ولا البيد
أغيرَ ليلاىَ نادوا أم بِها هتفُوا ؟ فداءُ ليلى اللَّيالى الخُرَّدُ الغيدُ
إذا سمعتُ اسمَ ليلى ثُبْتُ من خَبلِى وثابَ ما صرعَتْ منىّ العناقيد
كسا النداءَ اسمُها حسنًا وحبَّبَهُ حتى كأن اسْمَها البُشرى أوْ العِيد
ليلى ، لعلى مجنونٌ يُخيَّلُ لى لا الحىُّ نادوا على ليلى ولانودوا[٤٠]

١٠ - ذكر أبو الفرج بعض روايات ، تؤكد أن قيساً التقى بورد بعل ليلى بعد الزواج[٤١] ، وقد استعان شوقى لا بمضون هذه الروايات فحسب ، بل بما ورد فيها من شعر - أيضًا - نقل بعضه بنصه وضمنه مسرحيته ، وهى الأبيات التى يقول فيها قيس لورد[٤٢] :

بربِّكَ هل ضمَمتَ إليكِ ليلى قُبَيلَ الصُّبحِ أوْ قبّلتَ فاها
وهل رفتْ عليك قرونُ ليلى رفيفَ الأقحوانةِ فى نَداهَا ؟

والذى لاشك فيه أن تضمين شوقى للأشعار بالإضافة إلى الأخبار ، محاولة مقصودة منه للإيهام بأنه يحاكى واقع الحكاية ويقدم حقيقة الأحداث .

---

(٣٩) الأغانى ، جـ ٢ ، ص ٥٤ - ٥٥ .
(٤٠) مجنون ليلى ، ص ٤٧ .
(٤١) الأغانى ، جـ ٢ ، ص ٦٤ .
(٤٢) مجنون ليلى ، ص ٩٨ ، قرون : ضفائر الشعر .

ويلاحظ فى إطار علاقة قيس بورد فى المسرحية أنه قد استعان بما ورد من أخبار طريفة عند أبى الفرج ، هذه الأخبار التى تجعل القصة أقرب إلى سذاجة الفطرة إن لم نقل أقرب إلى جموح الخيال الشعبى من أجل إحداث الدهشة لدى المتلقى ، الذى يبهر بما هو عجيب وغريب ، بغض النظر عن معقولية القص أو إمكانية الحدوث ، وقد بالغ شوقى حينما جعل وردا زوجها متحضرا ، يسمح لقيس بأن يختلى بليلى وأن يحادثها على انفراد رغم وعيه بما بينهما من علاقة ، يأباها ما أثر عن طبيعة البدوى من غيرة وتزمت ، كما أن وردا يستمر فى هذا الدور الإنسانى المتحضر ، فيلوم نفسه على ما اقترف من ذنب حين فرق بين قيس وليلى ، ويعترف بأنه حافظ على حب ليلى لقيس ، حيث ظلت عذراء إلى أن ماتت - وهذه فكرة خاصة حرص شوقى عليها ، ليعلى من قدر العاطفة ، ويزيد من حدة الصراع . وفى هذا يقول ورد - على لسان شوقى - بعد وفاة ليلى[٤٣] :

يــروْنَ أنى عــدوُ قــيسٍ   أخــذْتُ ليلى منــه اغتِصابـا
وزدتُ نـفسيْـهـا شـقـاءً   وزدتُ قـلبيْـهـا عَـذابـا
ليسألِ النـاسُ قـبرَ ليـلى   فـإن فى قَبْـرهـا الجـوابـا

١١ - فى روايات أبى الفرج ما يفيد بأن والد ليلى قد ندم فى النهاية ، لأنه فرَّق بين ليلى وقيس .. « كنت امرأ عربيا أخافُ من العار وقبح الأحدوثة ما يخافه مثلى ، فزوجتها وخرجت عن يدى ، ولو علمت أن أمره يجرى على هذا ، ما أخرجتها عن يده ، ولا احتملتِ ما كان علىّ فى ذلك »[٤٤] .. وقد أنطق شوقى والدها فى المسرحية بعد وفاتها - زهرة لم تُشم وصفحة بيضاء لم تمس - ببعض هذه المعانى التى وردت فى الرواية السابقة :

وأعلمُ أنىّ كنتُ حربَ هـواهُـمـا   وكُنتُ مع الواشِى وَعونَ المفندِ[٤٥]

١٢ - روى أبو الفرج عن إسماعيل بن أويس أن قيسا التقى بقيس ابن ذريح ، وطلب منه أن يحمل سلامه إلى ليلى بعد أن مُنع من دخول حيها ، لكن اللقاء بين ابن ذريح وليلى تحول إلى عتاب للحبيب عما ذكره عن ليلة وادى الغيل وما قال فيها من شعر أساء إلى ليلى وأغضبها ، فقالت لابن ذريح : « ما كنتَ أهلا للتحية لو علمْتُ أنك رسوله ، قل له عنى ، أخبرنى عن ليلة الغيل ، أىُّ ليلة هى ؟ وهل خلوت معك فى الغيل

(٤٣) مسرحية مجنون ليلى ، ص ١١٤ .
(٤٤) الأغانى ، جـ ٢ ، ص ٩١ .
(٤٥) مسرحية مجنون ليلى ، ص ١١ .

أو غيره ليلًا أو نهاراً ؟ فقال قيس : يا ابنة عمّ ، إن الناس تأوّلوا كلامه على غير ما أراد فلاتكونى مثلهم ، إنما أخبر أنه رآك ليلة الغيل فذهبتِ بقلبه لا أنه عناك بسوء ، قال (ابن ذريح) فأطرقتْ طويلا ودموعها تجرى وهى تكفكفها ، ثم انتحبت حتى قلتُ تقطعت حيازيمها »[٤٦].

وقد تمسك شوقى أيضًا بمضمون هذه الرواية فى المسرحية ، حيث أن ما ذكره عن ليلة وادى الغيل ، كان سببا فى غضب ليلى وأبيها ، فقد كانت هذه الحادثة من أهم أسباب طرده ومنعه من دخول ديار بنى عامر . وليلى تؤكد نفس الحادثة بتفاصيلها فى حديث مع ابن ذريح الذى ورد ذكره فى الرواية السابقة على لسان شوقى فى بداية المسرحية قائلة[٤٧]:

صُنْتُ منذُ الحَداثةِ الحبَّ جَهْدى ... وهو مُستهتَرُ الهوى لم يَصُنّى
قدَ تغنّى بليلةِ الغِيل ، ماذا ... كانَ بالغيلِ بينَ قيسٍ وبينى
كلُّ ما بيننا سلامٌ وردٌّ ... بينَ عَيْنٍ من الرفاقِ وأذْن

وقد تكرر الحديث عن ليلة الغيل مرة أخرى بين قيس وليلى والمهدى فى المسرحية ، كما نجد فى هذا الحوار[٤٨] :

ليلى : .... ماذا جنَى قيس ؟
المهدى : نَسيتِ الرواةَ والأخبارا ؟
قيس : إنهم يأفكون يا عمُّ
المهدى : والغِيـ ... ـل أليلًا غشيتَهُ أم نهارا ؟
ما الذى كان ليلةَ الغِيلِ حتى ... قلت فيها النَّسيبَ والأشْعارا ؟
قيس : لم تكن وحدَها ولا كنتُ وحدى ... إنما نحنُ فتيةٌ وَعذارى
جمعتنا خمائلُ الغيل باللّيـ ... ـلِ كما يجمعُ الحِمى السُّمارا
ليس غيرَ السّلامِ ثم افترقْنا ... ذهبتْ يمنةً وسِرْتُ يَسارا
....

هذه بصفة عامة أهم الأحداث التى تلتقى فيها مسرحية شوقى بما ورد من أخبار عند أبى الفرج ، وقد رتبناها حسب (ورودها) فى « الأغانى » . وهذه الأحداث تشكل

---

(٤٦) تراجع الرواية كاملة فى الأغانى ، جـ ٢ ص ٩٣ .
(٤٧) يراجع النص كاملا فى المسرحية ، ص ١٨ .
(٤٨) المسرحية ، ص ٣٢ - ٣٣ .

حيزاً لا بأس به فى بناء المسرحية ، وكانت مصدر الاستلهام لما أضافه شوقى من عناصر أخرى فى أعادته لبناء حكاية المجنون دراميا فى المسرحية .

على أن الذى يحتاج إلى توضيح فى مجال هذه المقارنة بين النصين هو أن شوقى بقدر ما استوحى ، فقد « استبعد » أيضاً روايات كثيرة ، رأى لسبب أو لآخر أنها لا تتسق ورؤيته الخاصة لهذه القصة العاطفية المثالية أو لا تتوافق مع طبيعة العمل المسرحى وإمكانياته الدرامية من وجهة نظره .

من هذه الروايات التى استبعدها ما كان يروى من ذهاب قيس إلى ليلى سراً وأهلوها مسافرون .. ومما قاله قيس شعرا فى هذا :

تمتّعْ بليلى إنما أنتَ هامةٌ   من الهام يَدنو كلَّ يوم حمامُها
تمتع إلى أن يرجع الركْبُ إنهم   متى يرجعوا يَحْرُمْ عليك كلامُها[٤٩]

ومما يروى أيضاً أن قيسا قد بلغه أن زوج ليلى يسبه فقال ليغيظه :

فإنْ كان فيكم بعلُ ليلى فإنّنى   وذى العَرْشِ قد قبَّلتُ فاها ثَمانِيا
وأشهدُ عند الله أنّى رأيتُها   وعشرون منها إصبعًا من ورَائيا[٥٠]

أمثال هذه الروايات والأشعار استبعدها شوقى فى مسرحيته لأسباب أخلاقية ، حرصاً على أن ينقى أسطورة الحب التى شكلها من أية فكرة ، تعبر عن فاحشة تخدش الحياء ، أو تشين صورة للحب : أرادها أن تكون سامية .

وهناك روايات أخرى استبعدها شوقى لصعوبة تقديمها على المسرح من ناحية ، أو لقوة ما يبدو فيها من وضع ومبالغة من ناحية أخرى . ومما يدخل فى هذا الإطار على سبيل المثال أن قيس ذهب متعللا . لرؤية ليلى - يطلب أدماء وحين جعلت ليلى تصب السمن فى الإناء ، كانت تحدث قيساً « فألهانا الحديث وهى تصب السمن ، وقد امتلأ القعب ولا نعلم شيئاً ، وهو يسيل حتى استنقعت أرجلنا من السمن »[٥١] .

من هذه الروايات أيضاً ما يروى على لسان قيس « أنى رأيت ظبياً مرة فتأملته ، وذكرت ليلى فجعل يزداد فى عينى حُسنا، ثم أنه عارضه ذئب وهرب منه . فتبعته حتى خفيا عنى ، فوجدت الذئب قد صرعه وأكل بعضه ، فرميته بسهم فما أخطأت مقتله ،

(٤٩) تراجع الرواية كاملة فى الأغانى ، جـ ٢ ، ص ٧٢ .
(٥٠) تراجع الرواية كاملة فى الأغانى جـ ٢ ، ص ٧٥ .
(٥١) الأغانى ، جـ ٢ ، ص ٣٢ .

وبقرت بطنه فأخرجت ما أكل منه ، ثم جمعته إلى بقية شلوه ودفنته ، وأحرقت الذئب »[٥٢] .

وكما تجاوز شوقى بعض الأحداث التى (يصعب تقديمها على المسرح) استبعد أيضاً بعض (الشخصيات) مثل والد قيس وأخوته وصديقات ليلى وبعض من تعامل معهم قيس سواء قبل جنونه أم بعده . ويبدو أنه قد مال إلى ذلك خشية أن يثقل بناءَ المسرحية بشخصيات ثانوية كثيرة ليست بذات تأثير على مسار الخط الأساسى للبناء الدرامى ، خاصة وأن المسرح يحتاج إلى تركيز وتكثيف شديدين سواء فى مجال الموضوع أو الشخصيات التى تعيشه داخل الإطار المسرحى ، وعلى هذا فقد فطن شوقى إلى أن إمكانية المسرح المحدودة غير قدرة الحكاية الشعبية الممتدة ، كما فطن أيضاً إلى أن طبيعة الفن المركزة غير سنة الحياة التى تسير بغير ضفاف وتمتد عبر أفق رحب . « إن عبقرية الأديب – فى الرواية أو المسرحية – تكمن فى البراعة التى بها يبرز ويحرك تلك الحساسية الدائبة ، ذلك التكيف الذى لا ينتهى ، ذلك التعطش الذى لا آخر له ، عليه أولاً أن يكتشف نهر العاطفة المحجوب ، ثم عليه أن يعمل كالمهندس ، جاعلاً سداً هنا ، ومسقطاً هناك ، مستغلاً على الدوام أقصى ما فيه من طاقة طبيعية ... وإذا كان الأديب يعيد إخراج أجزاء من الحياة فإنه يلملمه أيضاً فى تجميع جديد ، لذلك قال جوته « الفن هو الفن ، لأنه ليس الحياة »[٥٣] .

المغزى .. والتقويم :

وضح من خلال هذه الدراسة حول مسرحية (مجنون ليلى) لشوقى أننا نركز البحث حول قضية التأثير والتأثر ، وليس حول تقويم المسرحية – فى حد ذاتها – باعتبارها نصاً درامياً له شروطه الخاصة ، وقد ظهر أن شوقى قد اعتمد اعتماداً كبيراً على مادة أبى الفرج الأصفهانى فى كتاب « الأغانى » . وهذا (التشابه) بين العملين يفضى بنا إلى بعض نتائج نوجزها فيما يلى :

إن اعتمادَ شوقى على التراث العربى القديم فى هذه المسرحية – وفى غيرها مثل عنترة وأميرة الأندلس – أمرٌ يتسقُ مع فلسفته (الإحيائية) فى الأدب ، حيث كان يؤمن بضرورة بعث التراث وإعادة خلقه فى صورة متجددة ، وهذا لا يتضح فى مسرح

---

(٥٢) الأغانى ، جـ ٢ ، ص ٧٤ .

(٥٣) إريك بنتلى ، الحياة فى الدرامة ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، ط المكتبة العصرية ، بيروت ، سنة ١٩٦٨ ، ص ٤٧ (يتصرف) .

شوقى فحسب ، بل فى شعره الغنائى وأعماله النثرية أيضاً .. وهكذا تتسق (رؤية شوقى) فى إطارها العام سواء فى مجال الشعر أو النثر ، وهى رؤية تؤمن بأصالة التراث وعراقة القديم ، وأنه ينبغى أن يكون مصدر الوحى والاستلهام . وهذا ما يؤكده شعراً بقوله[٥٤] :

وإذا فاتَك التفاتٌ إلى الماضى   فقد غابَ عنك وجهُ التأسّى

وكان يؤمن أيضاً منذ وقت مبكر « أن الشعر ابن أبوين هما : التاريخ والطبيعة » .

كما كان يرى أن المحافظة على التراث جزء من المحافظة على العرض والشرف :

وأنا المُحْتفِى بتاريخِ مصرَ منْ   يصُنْ مجدَ قومِه صانَ عِرضَا

إن شوقى إذا كان قد اعتمد على نصوص من التراث فإنه قد أخضعها لعملية (الاختيار والانتخاب) ، وأعاد ترتيب ما استعان به من أحداث وروايات ، بحيث تبدو الحادثة حلقة فى إطار وحدة متخيَّلة شكلها شوقى ، وأقام بناء (جديداً) يصور عملًا دراميًا متكاملًا ، لا يقل فى جودته عن الأصل المستوحى ، وعلى هذا فقد كان شوقى واعياً - إلى حد كبير - إلى الفرق بين التاريخ والأدب .. ذلك أن « المؤرخ يسجل بينما الأديب يخلق ، من هنا يمتاز الفن على التاريخ ، إذْ أن الأديب يستطيع عن طريق الأدب أن يحمِّل التاريخ وجهة نظر أو فلسفة خاصة »[٥٥] وهذا ما حاول شوقى أن يفعله فى مسرحيته حين أعاد تشكيل مادة الحكاية التى استلهمها من التراث .

(جـ) هناك بعض المواقف فى المسرحية تابع فيها شوقى أبا الفرج وصدق رواته ، فوقع من حيث لا يدرى فى بعض مآخذ فنية .. وقد عاب عليه بعض النقاد ذلك .. فى حين أن السر فى بعض هذه السقطات يعود إلى المصدر الأول للحكاية ، وليس إلى شوقى وحده . ومع أن هذا ليس دفاعاً عن شوقى لأن الأديب حين يستلهم التراث أيا ما كان نوعه ، فإن عليه أن يعيد بناءه بالشكل الذى يراه ملائماً للتعبير عن رؤيته الخاصة ، ذلك أن الأدب يعكس رؤية صاحبه المركبة : إزاء التراث والواقع فى آنٍ واحد ، إذ ينبغى عليه - أى الأديب - أن يعيد بناء الواقع وتشكيل التراث ليقدم صورة منسجمة توحد بين القديم والجديد .

من هذه المواقف التى صدق فيها شوقى أبا الفرج : قيام ابن عوف بخطبة ليلى وغياب قيس وهو بطل المسرحية عن لحظة الصراع - المبالغة فى رومانسية قيس إلى

---

(٥٤) أحمد شوقى : الشوقيات ، ط المكتبة التجارية ، القاهرة ، جـ ٢ ، ص ٧١ .

(٥٥) طه وادى : صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، ط مركز كتب الشرق الأوسط ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ١٨٦ .

درجة الجنون سواء قبل زواج ليلى أم بعده - القطيعة التى نشأت بين ليلى وقيس كانت لسبب بسيط ، لا يصح أن يلغى عمراً من الحب بينهما .. هذا السبب الذى فرق بينهما هو أنه طلب منها قبلة[٥٦] :

مُنى النفسِ ليلى قَربى فاكِ من فمى   كما لفَّ منقارَيهما غَرِدان
نَذق قبلةً لا يعرف البؤسَ بعدها   ولا السقَم روُحانا ولا الجسدانِ

ومن تلك المواقف التى جارى فيها شوقى رواة أبى الفرج أيضاً ، ذلك الاعتراف الساذج الذى قاله والد ليلى وزوجها بأنهما قد جنيا على قيس وليلى - أن قيس مات بُعيد ليلى مباشرة ، كأنما سَلبتْ روحَه وهى راحلة .. أو أنهما مرتبطان بأسباب مادية وروحية واحدة .

وهذه الأمور - على سبيل المثال - يمكن أن تعد عيوباً فى بناء المسرحية ، ولكن شوقى تمسك بها - فيما يبدو - إصراراً منه على محاكاة الأصل ومحافظة على الإطار العام لحكاية تراثية ، لها تأثيرها الخاص عند القارىء العربى . وهنا ميزة شوقى .. وهذا مايُؤخذ عليه فى الوقت نفسه .. ! !

....

من هذا نتبين أهمية دراسة المصدر لأى عمل أدبى مستوحى ، فذلك مبحث هام يؤدى إلى إثراء الدراسة حول المصدر المؤثر والنص المتأثر ، كما يكشف عن موقف الأديب من التراث والواقع ، وعن أدواته التعبيرية بين الاسترجاع والابتكار أو بين الاقتباس والإبداع .. وهذه أمور تفضى بلاشك إلى وحدة تراث الأمة وحيويته .. واستمرار العلاقة الجدلية بين القديم والجديد .. وهذا ما حاولنا أن نوضحه من خلال هذه الدراسة .

---

(٥٦) مسرحية مجنون ليلى ، ص ١٠٥ .

الفصل السادس
الغنائية فى مسرح شوقى
وجذور التجديد فى الشعر المعاصر

« إنى كنتُ ولا أزالُ : ألوِى
الشعرَ على كلِّ مطلبٍ ،
وأذهبُ من فضائه الواسع كلَّ
مذهب »

أحمد شوقى

شُغلت بشعر أحمد شوقى منذ وقت مبكر ، أعود إلهِ عند الملل من الحياة أو الأحياء ، أو حين أريد اختبار مقولة أدبية تتصل بشعرنا العربى ، لأنى ما زلت أؤكد أن شوقى الشاعر قد تحول إلى (ظاهرة) فنية عامة مؤثرة فى تاريخنا الأدبى الحديث ، وأن لشعره الغنائى والمسرحى تأثيرات بعيدة المدى على الشعر والشعراء المعاصرين - لا فى مصر وحدها بل فى كل أرجاء الوطن العربى .

وما أريد مناقشته - هنا - هو تلك الغنائية الواضحة فى مسرحه ، حتى ما جاء نثرياً منه ... هذه الغنائية تبرز من خلال الحوار بصفة عامة ، سواء أكان هذا الحوار قصيراً مركزاً .. أم طويلا يبلغ حجم « مقطوعة » - أقرب إلى الكمال الفنى المعبر عن موقف معين . ولا ريب أن هذه المقطوعات الكثيرة فى مسرحه تعد حلقة هامة فى تطور شعره من ناحية ، وإستجابة - من ناحية أخرى - لما كان يدور حوله من آراء نقدية ، يروج لها شعراء المدرسة الرومانسية ونقادها ابتداء من عشرينيات هذا القرن أمثال : خليل مطران خليل - عبد الرحمن شكرى - عباس محمود العقاد - إبراهيم عبد القادر المازنى - محمد حسين هيكل - طه حسين - ميخائيل نعيمة - كذلك فأن هذه المقطوعات تعدّ من ناحية ثالثة بداية للتجديد فى الشعر المعاصر ، وجذراً يرتد إليه كثير من نواحى التجديد فى المضمون أو الشكل . وعلى هذا فأن شعر شوقى المسرحى يعد إنعطافة حقيقية .. ونقطة البدء فى نشأة الشعر المعاصر - كما هو معروف اليوم .

* * *

لقد ترك شوقى ست مسرحيات شعرية هى : على بك الكبير - مصرع كليوباترا - مجنون ليلى - عنترة - قمبيز - الست هدى ، بالإضافة إلى مسرحية نثرية وحيدة هى : أميرة الأندلس . وإذا كان الإنشغال بالمسرح لم يفارق شوقى منذ بعثته إلى فرنسا (١٨٩٠ - ١٨٩٣) ،فأنه فى الفترة الأخيرة من حياته (١٩٢٧ - ١٩٣٢) كان الانشغال بالمسرح همه الأول حتى كاد يغلب على شعره القصائدى . وعلى هذا فأن شوقى - رغم كبر السن - كان ذا فكر شاب راغب فى التجديد ، منحاز إليه . « ويمكن تعليل ذلك بأن شوقى أحسّ فى سنواته الأخيرة أنه قدّم كل ما يستطيع من خلال القصيدة الغنائية ، ومن ثم لم يكن أمامه إلا المسرح ليقدم من خلاله الجديد الذى كان يريد أن يسهم به »[١] .

وسنحاول رصد تجديد شوقى فى مسرحه من زاوية (الحوار الغنائى) سواء جاء على شكل مقطوعة أم لم يأت ، لنبين الدلالة والتأثير اللذين يتعلقان به .

وتتضح هذه الغنائية أول ما تتضح فى مجموعة من (المقطوعات) منتشرة فى مسرحه ، بحيث يمكن إحصاؤها على النحو التالى[٢] :

	المسرحية	عدد المقطوعات
١	مجنون ليلى	٣٤
٢	مصرع كليوباترا	٢٦
٣	على بك الكبير	١٦
٤	الست هدى	١٦
٥	قمبيز	١٤
٦	عنترة	١٣
٧	أميرة الأندلس	٢
	المجموع	١٢١

(١) طه وادى : أحمد شوقى والأدب الحديث ، ط روز اليوسف ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٢٣٢ .

(٢) اعتبرنا ما زاد فى الحوار على سبعة أبيات « مقطوعة » ، ولجأنا إلى هذا المقياس التحكمى - اضطرارا - لنبين حجم الغنائية داخل كل مسرحية ، وقد رتبت المسرحيات حسب كثرة المقطوعات الحوارية فيها .

من هذا الجدول يتضح إصرار شوقى على بث هذه المقطوعات بحوار يميل إلى الطول والإفاضة ، ويقرب من طبيعة الغناء ، وإن بعد - فى ذات اللحظة - عند حدة الدراما وضرورة تركيز الحوار المسرحى . وعلى هذا فقد خالف شوقى - عامداً فى الغالب ه كثيراً من تقاليد الأدب المسرحى ، ليظل وفياً لطبيعته كشاعر غنائى بالدرجة الأولى . واستجابة شوقى إلى طبيعته الغنائية - بالإضافة إلى عوامل أخرى لا مجال لذكرها الآن[٣] - كانت سبباً فى اتساع حجم الغناء فى مسرحه ، وانتقلت من بعده إلى كثير ممن ساروا فى درب المسرح الشعرى بعده مثل : عزيز أباظة وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور .

هذه المقطوعات الغنائية من مسرح شوقى تعد - فى رأينا - مكملة لتراثه الشعرى بصفة عامة ، وقد يسأل سائل : لم نعزل هذه المقطوعات عن سياقها الأساسى ، ونحولها عن مجالها الذى وضعه الشاعر فيها ؟ والرد على ذلك .. **إن النقد المعاصر لا يجب أن ينظر إلى تراث الأديب كما أسلمه ، كأنه بنيان مرصوص .. وإنما ينبغى أن نتعامل معه على أساس أنه (بنية) ديناميكية حية ، ومنظومة مترابطة العلاقات ، وعلى الناقد أن يتناوله كيف شاء ، طالما كان ذلك هادياً إلى كشف حقيقة أدبية ، أو جلاء وجهة نظر خاصة، لم يفصح عنها بعد فى تفسير العمل الأدبى أو تقويمه .**

* * *

نتوقف عند نماذج من تلك المقطوعات الغنائية فى مصرع شوقى لنرى كيف أنها يمكن أن تقف وحدها نصاً شعرياً مستقلا ، وهذا ما يرشيح الكثير منها لتكون قصائد صغيرة الحجم أو مقطوعات ، ومعروف أن الأمر فى الأدب - يصفة عامة - ليس أمر طول أو قصر ، وإنما هو أن تعطى التجربة صورة فنية متكاملة . ومن نافلة القول ذكر أن بعض هذه النصوص - من مسرح شوقى - يشكل أغنيات ما تزال ذائعة الصيت حتى اليوم .

وأول ما نتوقف عنده من هذه المقطوعات ، هذا النص الذى تعبر فيه كليوباترا عن حبها لأنطونيو قائلة :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ... ما لرُوحيْنا عن الحب غِنى
غنِّنا فى الشوقِ أو غَنِّ لنا ... نحنُ فى الحب حديث بعدنا

* * *

---

(٣) لمزيد من التفصيل يراجع : طه وادى ، أحمد شوقى والأدب الحديث ، ص ٢٥٨ .

رجَعَتْ عن شجونا الريحُ الحنونْ   وبعينينــا بكى المـزنُ الهُتــونْ
وبعثنـا من نفـاثـاتِ الشجـون   فى حواشى الليل بـرقاً وسَنى

* * *

خبِّرى يا كأسُ واشهدْ يا وتر   وارو يا ليلُ وحدِّثْ يا سَحرْ
هـل جنيْنا من رُبا الأنسِ   ورشـفنـا مـن دواليـهـا المنى

* * *

الحيـاةُ الحب والحـب الحيـاهْ   هو من سَرْحتِهـا سرُّ النَّـواهْ
وعـلى صحـرائهـا مـرّتْ يـداه   فـجـرّتْ مـاءً وظـلا وجـنى

* * *

نـحن شعـرٌ وأغـانىٌّ غـدًا   بهـوانـا راكبُ البيـد حـدَا
وبنـا المـلاحُ فى اليمِّ شـدا   وبكى الـطيرُ وغَنَّى مَـوْهِنـا

* * *

من يكنْ فى الحبِّ ضحى بالكرَى   أو بمسفوحٍ مِن الدّمْعِ جرىَ
نحنُ قـرّبنا لـه مُلْك الثـرى   ولقينـا المـوتَ فيـهِ هَيِّنـا

* * *

فى الهوى لم نألُ جُهْد المؤثرِ   وذهـبْنـا مثـلًا فى الأعصـر
هو أعطىَ الحبَّ تاجىْ قيصرِ   لم لا أعطى الحبَّ تاجىْ مِينًا[٤]

* * *

لعل أهم ما تتسم به هذه المقطوعة هو وحدة المضمون الأدبى الذى تصوره ، حيث تعبّر كليوباترا لأنطونيو عما بينهما من علاقة عاطفية راسخة .. دفعتها إلى التضحية بتاجى قيصر ملك الروم .. وبتاجى مينا فرعون مصر – موحدّ أجزائها . كذلك نلاحظ أن كلماتها تبعد كثيرا عن لغة المعجم ومفردات التراث وتقترب بالتالى من لغة الحياة المعاصرة .

وفى مسرحية « مجنون ليلى » يلقانا الكثير من أمثال هذه المقطوعة التى يمكن أن تشكل حلم عاشق تبله الحب ، وهيىء له أن هناك من يدعوها ، فمضى يظهر غيرته عليها وشغفه بها . لكنه فى النهاية يدرك أن كل ما تخيله كان وهما .. أو شطحات مجنون . وهذه اللوحة أو المقطعوة فى النهاية ليست سوى صورة فنية لشاعر عبقرى يقول فيها :

(٤) أحمد شوقى : مصرع كيلوباترا ، ط المكتبة التجارية ، القاهرة (د . ت) ص ٤٥ .

ليلى ، منادٍ دعَا ليلى فخفَّ له ... نشوانُ فى جنباتِ الصدرِ عِرْبيدُ
ليلى ، انظرى البيدَ هل مادتْ بأهلها ... وهل ترنّم فى المزمارِ داود ؟
ليلى .. نداءٌ رن فى أذنى ... سِحْرٌ لعَمْرِى له فى السَمْعِ تَرْديدُ
ليلى تردد فى سَمْعى وفى خَلدى ... كما تردد فى الأيْكِ الأغاريدُ
هل المنادون أهْلُوها وإخوتُها ... أم المنادون عشّاقٌ معَامِيد ؟
إنْ يشركونى فى ليلى .. فلا رجعت ... جبالٌ نجد لهم صوتاً ولا البيدُ
أغيرَ ليلاى نادوا أم بها هتفُوا ؟ ... فداءُ ليلى الليالى الخُرَّدُ الغيدُ
إذا سمعتُ اسم ليلى ثُبْتُ من خَبلى ... وثابَ ما صرعتْ منّى العناقِيدُ
كسا النداءَ اسمها حُسنا وحببّهُ ... حتّى كأن اسمهَا البُشرى أو العِيد
ليلى ، لعلّى مجنونٌ يُخيل لى ... لا الحىُّ نادوا على ليلى ولا نُودوا[٥]

فى هذه المقطوعة نجد ما ذكرناه عن القطعة السابقة ، بالإضافة إلى وضوح ما كان يدعو إليه مجددو الرومانسية من ضرورة كون التجربة الأدبية معبرة عن الذات الشاعرة ، ومصورة لعواطفها وأحاسيسها[٦] .

فى مسرحية « عنترة » يلقانا نفس هذا النمط الجديد والمثال المتطور للقصيدة عنده ، حيث يلبس شوقى قناع عنترة – فى المسرحية ه ويعبر عن حبه لعبلة ، ويبثها نجواه وخواطره الذاتية قائلا[٧] (

سَلِى الصبحَ عنّى كيفَ يا عبلُ أصْبحُ ... وأين يَرانِى نَجْمُه حينَ يَلْمَحْ ؟
أفى خيْمتى كالناس أم فى بيوتكم ... أبيتُ الخيامَ الشوقَ وهو مُبرِحُ ؟
أقبّل أطْنابَ البيوتِ وربما ... تَلفَّت عن مُنهلّةِ الدمعِ تَسفحُ
أرى بوقوفى فى ديارِكِ راحةً ... كما يَسْتريح ابنُ السبيلِ المطْرحُ
أبوكِ غريرُ القلبِ لم يعرفْ الهوى ... ولم يدرَ ما يأسُو القلوبَ ويجرحُ
يخفّ لواشٍ يشرحُ الزورَ سمعُه ... وفى أذنِه وقرٌ إذا جئتُ أشرحُ

---

(٥) أحمد شوقى : مجنون ليلى ، ط المكتبة التجارية ، القاهرة (د . ت) ، ص ٤٦ .

(٦) راجع أيضاً مقطوعة « جبل التوباد » فى نفس المسرحية ، ص ١٢٠ التى تنطبق عليها هذه السمات أيضاً .. وهى تمضى على هذا النحو :

جبل التوباد حياك الحيا ... وسقى الله صبانا ورعى
فيك ناغينا الهوى فى مهده ... ورضعناه فكنت المرضعا

(٧) أحمد شوقى : عنترة ، ط المكتبة التجارية القاهرة (د . ت) ، ص ٤ .

أرى الغيدَ من حولى وفيهن سلوةٌ فمالى أردُّ القلبَ عنك فيجْمَحُ
فما سَرّنى منهن ما كان يُشْتَهى ولا راقَ لى منهن ما كان يملُحُ
أحيدُ عن السَّارى لكيلا يريبَكم وأقصِى كلابَ الحىِّ عنّى فتنْبَحُ
فيا عيلُ قد طالَ التّنائى وظله متى بتدانينا الحوادثُ تَسْمَحُ ؟

وفى مسرحية « قمبيز » نجد أمثال هذه المقطوعة التى تعتمد على مقاطع متعددة القوافى - كما أنها ليست متناسقة فى الطول ، حيث أن :

المقطع الأول = ٤ أبيات
المقطع الثانى = ٣ أبيات
المقطع الثالث = ٤ أبيات
المقطع الرابع = بيتان

فالمقطع يزيد أو يقصر فى هذا النص حسب الفكرة التى يحمّلها الشاعر إياه ، لذلك لم تعد هناك ضرورة لأن يتساوى حجم كل مقطع فيها . وهذا خروج عن شكل الرباعية ، لا أذكر أنى رأيته عند شاعر غيره ، أو عند شوقى نفسه فى مجال آخر .

والمقطوعة التى نشير إليها ترد فى المسرحية حيث تناجى نيتيتاس - بطلة المسرحية - نفسها : وهى تشاهد حبيبها القديم الغادر ، وقد مضى فى لحظة الخطر يدفع الفرس عن وطنه مصر ، لذلك لم يمنعها سخطها العاطفى عليه من تقديره والإعجاب به ، إذ تناست الحب الفردى من أجل حب الوطن - حيث تقف مثل كليوباترا « موقفاً مثالياً .. يعجب العلا » . ويصوّر شوقى ذلك قائلاً :

ماذا رأيتُ ؟ وماذا سمعتُ ؟ منْ يدفعُونا ؟
من ذا إلى النار ساقُوا من أوردُونَ الأتونا ؟
تاسُ ، أجلْ هو تاس أتوْا به المجْنُونا
قسا الجنودُ عليه والجندُ لا يرْحمُونا

* * *

ما بالهُ عرفَ الوفا وكيف ثابَ إلى الرَّشادْ ؟
ربِّ أأشفعُ فيه لا لا كيفَ أمنعهُ الجهاد
لا لن تحولَ شفاعتِى بين الضحيّةِ والبلادْ

* * *

هذه ميتة عزٍّ امضِ تاسُ بسلامْ

قـد صفَحْنـا عن ذا ك الـتجـنى والأثـامْ
لا تمتْ بالكـاسِ والطّا سِ ولكنْ بالحُسـام
سـرّنى أنـكَ تقضـى للحِمى حقَّ الزِّمـام

* * *

وشـفـانِى أنـك الـذا ئدُ عن مصرَ المحامى
زُلْ لتبقى كـودادى مُت لتحيى كغرامى[8]

* * *

وإذا كان شوقى قد بعد عن التناظر والمساواة فى حجم مقاطع هذا النص ، فقد ألزم نفسه بها فى حوار آخر ، يشكل مقطوعة تدور على لسان أحد عشاق المماليك يتغنى بمنزل محبوبه .. ويتذكر أيامه السالفة فى مسرحية « على بك الكبير » التى كانت أول نص مسرحى كتبه أثناء البعثة (١٨٩٣) .. وقد نشرها بعد ذلك ، حيث أجرى عليها بعض تعديل ، هو المتداول الآن .

كـوخٌ وراءَ الجـبالِ مُـكـلّسٌ بـالجـليـدْ
فـديـنـه لاَ أبـالِى بـكـل قصـرٍ مَشِيـدْ
مـا مرَّ يـوماً ببـالِى إلا بـللتُ خـدودِى

* * *

يـا منـزلَ القـوقـازِ عِمْ من بعيدٍ صَباحَـا
لـمعـت لـمعـةَ بـازِى فى الجوّ سلّ الجناحـا
سـلّمْ عـلى المـعـازِ إذا غـدا أوراحـا

* * *

وقـلْ لـه يـاراعـى فى النـاى هـاتِ الأنينا
اسمع على البعد راعٍ صـوتًا من الغـائبينـا
هـل أنت للعهـد راعٍ أم قدْ تركتَ الحنِينا ؟[9]

شوقى هنا يحرص على إثراء موسيقى المقطوعة بتنويع قوافى كل مقطع ، مع وجود قافيتين : داخلية وخارجية ، هذا الحرص على إثراء الموسيقى والبعد عن رتابة القافية الموحدة سمة من سمات التجديد ، التى نادى بها الرومانسيون وحققوها فى أشعارهم

---

(٨) أحمد شوقى : قمبيز ، ط المكتبة التجارية ، القاهرة ، (د . ت) ، ص ٥ .
(٩) أحمد شوقى : على بك الكبير ، ط المكتبة التجارية ، القاهرة (د . ث) ، ص ٨ .

أمثال : أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) ، وإبراهيم ناجى (١٨٩٨ - ١٩٥٣) وعلى محمود طه (١٩٠٢ - ١٩٥٣) وغيرهم ، وعلى هذا فقد واكب شوقى كثيراً من تجديدات الرومانسيين فى هذه النصوص

* * *

هكذا نستطيع القول بأن المقطوعة الغنائية منتشرة فى مسرح شوقى كله حتى ما كتب منه بأسلوب النثر[١٠] . وهذا النموذج المتميِّز من الشعر الذى حرص شوقى على تواجده بشكل واضح - داخل مسرحه الشعرى - يؤكد مجموعة من الحقائق الأدبية :

الأولى : إن النظرة إلى شاعر معين على أساس أن معظم شعره يفى بشروط مدرسة أدبية بعينها ، دون رصد للزوايا الأخرى فى شعره قد يعد خطأً نقدياً - إن لم نقل خطيئة فكرية .

انطلاقاً من هذا التعميم المخل ، شاعتْ كثير من المصطلحات أو المسميات التى تضع تراث مرحلة أو أديب تحت لافتة وكفى .. كأنما هذه اللافتة تغطى صندوق فاكهة ، دون بصر حقيقى بأن تراث الأديب يمثل تجربة إنسانية حيّة ، وصورة فنية متجددة العطاء . بناء على هذه المسميات أو المعميات يقرر بعض الدارسين أن شوقى شاعر كلاسيكى ، وهم بذلك يحجرون على معظم تجربته ، ويصادرون الكثير من الجوانب المشرقة فى تراثه ، نحن لا ننكر الإحيائية على شوقى ، بيد أننا نرى أن إطلاقا هذه التسمية تبسيط مخل لتقويم تراثه ، إن أى أديب كبير ، مثل شوقى - يتجاوز إطار المدرسة والمرحلة ، ليستشرف مراحل أخرى متقدمة ، ويعبر عن بعض قضايا الإنسان الحقيقية ومشاعره الأصيلة . أهناك تعبير عن حب الوطن أفضل مما قاله شوقى عند عودته من المنفى[١١] :

ويا وطنى لقيتُكَ بعدَ يأس ؟	كأنى قد لقيتُ بك الشبابا
وكل مسافر سيئوبُ يوما	إذا رُزِقَ السلامةَ والإيابَا
ولو أنى دُعيتُ لكنتَ دينى	عليه أقابلُ الحَتْمَ المجابا
أديرُ إليكَ قبلَ البيتِ وجْهى	إذا فُهْتُ الشهادةَ والمَتابا

وفى نفس المعنى يقول أيضاً[١٢] :

---

(١٠) أحمد شوقى : أميرة الأندلس ، ط المكتبة التجارية ، القاهرة (د . ت) ، ص ١١٨ وصفحة ١٤١ .

(١١) أحمد شوقى : الشوقيات ، ط المكتبة التجارية ، القاهرة (د . ت) جـ ١ ، ص ٦٦ .

(١٢) الشوقيات ، جـ ٢ ، ص ٥٥ .

وطنى لــو شُغلت بــالخلدِ عنــه نــازعتْنى إليــهِ فى الخُلْد نَفْسى
وهفــا بــالفؤادِ فى سلسبيــلٍ ظمأٌ للسوادِ من عَيْنِ شمسِ
شهـدَ الله لم يغبْ عن جُفونى شخْصُه ساعةً ولم يَخْلُ حِسى

وأخشى أن أستشهد بشىء من إنتاج شوقى الفنى فأظلمه .. إنما أنا حريص على أن أقول : إن تراث شوقى يؤكد دوما أنه (أكبر من أى مدرسة) .. ولم يكد يبعد عما دعا إليه كثير من المجددين الذين جاءوا بعده . كما أن مسرحه الشعرى يقدّم خطوة أكثر تقدماً بالنسبة لتطوّره الفنى ..

* * *

الثانية : يتبدى تجديد شوقى - من خلال مسرحه - أيضاً فى هذه المقطوعات .. حيث تتجاوز نسق القصيدة القديم الذى كان يعتمد على الاتساع والطول .. مثل قصيدة « كبار الحوادث فى وادى النيل »[١٣] .. « ونهج البردة » التى يعارض فيها الإمام محمد البوصيرى ومطلعها :

ريمٌ على القاعِ بين البانِ والعلمِ أحلّ سَفْكَ دَمى فى الأشهرِ الحُرمِ[١٤]

كما أن هذه المقطوعات تعكس بعض سمات (التجديد) سواء ظهرت عند رومانسىّ المشرق أو المهجر .. مثل المحافظة على ما أسموه « الوحدة العضوية » ، أى أن تتحد عناصر القصيدة فكرياً ، بحيث تدور حول محور واحد ، وتصبح مثل الجسد الذى لا يمكن استبدال عضو فيه مكان اخر . كما أنها - أى القصيدة .. أو المقطوعة هنا - تعبر عن الذات الشاعرة ، وتعكس خواطرها النفسية وهمومها الخاصة . ومعروف أن الرومانسيين كانوا يرون أن الفن تعبير عن الذات ، وتصوير لمشاعر المبدع بدرجة قيل معها « إن هناك أنواعاً من الرومانتيكية بعدد الرومانتيكين »[١٥] . وقد سبق أن رأينا - فى النماذج التى استشهدنا بها على سبيل المثال - كيف أنها تعبّر عن موضوع واحد .. وعن حالة نفسية واحدة فى ذات اللحظة . وقد ظهر ذلك فى حوار كليوباترة مع أنطونيو .. ومع قيس حين وقف بجبل التوباد ، أو حين هُيّىء له أنه سمع اسم ليلى .. ومع عنترة حين ناجى عبلة .. ومع نيتيتاس عندما أشفقت على حبيبها القديم تاسو . وفى « الست هدى » عندما كانت تحدث صديقتها زينب عن أزواجها السابقين قائلة[١٦] :

---

(١٣) الشوقيات ، جـ ١ ، ص ١٧ .

(١٤) الشوقيات ، جـ ١ ، ص ١٩٠ .

(١٥) محمد غنيمى هلال ، الرومانتيكية ، ط نهضة مصر ، ١٩٧١ ، ص ٤ .

(١٦) راجع بقية النص فى : أحمد شوقى ، الست هدى ، ط المكتبة التجارية ، القاهرة ، (د . ت) ، ص ١٦ .

ولستُ أنسَى زوجيَ الرابعا لا نافعاً كانَ ولا شَافِعا
قالوا : أديبٌ لم يروْا مِثله ولقبوه الكاتِبَ البَارِعَا
قد زينوه لى فاخترتُه ما اخترتُ إلا عاطِلاً ضَائعا

كذلك نتلمس فى هذه المقطوعات اقتراب كبير من اللغة المعاصرة والبعد عن المعجمية ولغة التراث التى بعثها شوقى - بصفة عامة - فى شعره القصائدى . وهذه الناحية لحمة التجديد وسداه ، فاللغة هى الأداة المعبّرة عن الموقف والمصورة للخيال ، وعليه فإنها إذ تقرب من لغة الحياة تحقق أهم شروط المعاصرة . وهذا ما فعله شوقى فى مسرحه ماضياً فى درب التجديد بقوة وإقتدار .

* * *

الثالثة : اهتم الرومانسيون كثيراً بربط الشعر بالموسيقى - وليس بالتصوير كما فعل الكلاسيكيون ، وبدأوا يتحررون كثيراً من الأوزان المركبة أو مختلفة التفعيلة (مثل وزن الطويل على سبيل المثال الذى يتكون من فعولن مفاعلين مكررة مرتين فى كل شطر) ، واستخدموا البحور واحدة التفعيلة مثل الكامل والوافر والرّجز .

كما بدأوا يتحررون أيضاً من أسر القافية الموّحدة .. وقد دعا إلى ذلك منذ وقت مبكر عبد الرحمن شكرى (١٨٩٦ - ١٩٥٨) حين دعا إلى « الشعر المرسل » الذى يحافظ على وحدة الوزن دون القافية[١٧] .

وفى سبيل التجديد الموسيقى استخدم الرومانسيون أيضاً - بشكل لافت - نظام الرباعيات أو أسلوب المقطع فى القصيدة كلها .. كما نجد فى شعر إيليسا أبو ماضى وأحمد زكى أبو شادى وإبراهيم ناجى وعلى محمود طه .

كل هذه الأمور الخاصة بتجديد موسيقى الشعر استخدمها شوقى فى مقطوعات عدة وردت فى مسرحه ، أكثر من هذا أنه لم يحافظ على توازى حجم المقاطع - كما سبق الحديث عنه ، كما أنه لم يحافظ - من أجل التجديد - على أن يساوى بين عدد التفاعيل المستخدمة فى شطرى السطر الشعرى الواحد ، مثل هذه المقطوعة من « مجنون ليلى » التى يتكون الشطر الأول منها من تفعيلتين من (مستفعلن) وحدة بحر (الرجز) ، بينما الثانى يتكون من تفعيلة واحدة[١٨] :

---

(١٧) عبد الرحمن شكرى : ديوان عبد الرحمن شكرى ؛ ط منشأة المعارف بالاسكندرية ، ١٩٦٠ ، ص ٤٧٢ .
(١٨) راجع بقية النص فى : مجنون ليلى ، ص ١٤ .

يـا نجدُ خُـذْ بـالـزمـامْ ورَحِّبِ
سـرْ فى رِكـابِ الغمـامْ ليثْربِ
هــذا الحُـسـين الإمـام ابنُ النَّبى

هذه الأمور الخاصة بالتجديد الموسيقى قد حققها شوقى فى مقطوعات مسرحه ، بل فى بعض قصائد ديوانه ، حيث جاءت بعض قصائده على شكل الرباعية مثل قصيدة « تحية للترك » (جـ ١ ص ٢٨٠) ، وقصيدة « البسفور كأنك تراه » التى تبدأ بهذا المقطع[١٩] :

علـى أىِّ الجنانِ بنـا تَمرُّ ؟ وفى أىِّ الحـدائقِ تَستقـرُّ ؟
رويْــداً أيهـا الفلكُ الأبَـرُّ بلغْت بنا الربوعَ فأنتَ حرُّ

ولا تدّعى أن هذه ابتكارات من شوقى ولا حتى من الرومانسيين ، فتلك أمور لها سوالف فى التراث ، لكن الطريف - عند شوقى - هو محاولته الإكثار منها حتى غدت ظاهرة لافتة عنده ، وعند الشعراء من بعده ، حيث كانت المقطوعات الشعرية الصغيرة فى ديوانه أيضاً أقرب إلى التجديد ، بينما القصائد الطويلة أميل إلى التقليد - بصفة عامة .

على الجملة نستطيع القول بأن شوقى قد حقق كثيراً من الأمور التى كان ينادى بها الرومانسيون فى الشعر ، وقد وضح ذلك من خلال الحديث عن المقطوعة فى مسرحه . ولاشك أن وجود نظائر لهذه الأمور فى ديوانه - يؤكد أن نزوعه إلى التجديد كان عن بينة وقصد ، ذلك أن الأديب - الحق - لا يقدر أن يكون بعيداً عما يثار حوله من قضايا فكرية أو جمالية . فالأديب إنسان مرهف بالضرورة ، ولابد أن يستجيب للتجديد - بشكل ما - وإنْ بعد به عن مجمل تراثه .

* * *

الرابعة : عن شوقى والشعر المعاصر .. ذكرنا فى بدء الحديث أن الغنائية سِمةٌ أساسية فى مسرح شوقى ؛ وربما كان ثراؤها مصدر ضعف عند تقويم تجربته دراميا ، وقد وضح كيف أن هذه السمة - أى الغنائية - تتبدى من خلال تلك المقطوعات التى تصل إلى مائة وإحدى وعشرين مقطوعة فى مسرحه كله . كذلك فإنها تظهر أيضا من خلال الحوار مهما كان قصيرا ، وهذا ما يعكس قدرة شوقى على التعبير بالحوار الغنائى أيا ما كان حجم هذا الحوار الذى تنطق به شخصيات مسرحه . من ذلك - على سبيل المثال - الحوار الذى يدور بين ليلى وأبيها وابن عوف حينما أتى ليخطبها[٢٠] :

(١٩) الشوقيات : جـ ٢ ، ص ٤٠ .
(٢٠) مجنون ليلى ، ص ٧٢ .

ليلى : أبى ألفُ لبّيكَ

ابن عوف : لا بلْ قِفِى فما بى طمأٌ ولا بِى سَغَبْ
وأعلمُ أنّ القِـرى دينكـم وأن أبـاكِ جَـوادُ العَـربْ
ولكنْ طعامى

المهدى : ماذا اقْترحْ ؟

ابن عوف : طعامُ الرسولِ بلوغُ الأرَبْ

المهدى : إذنْ قـفى لـيـلى قَـرّبِى تَـقـدمـى ورَحِّـبِـى
حـلَّ ابنُ عـوْفٍ دارنـا

ليلى : أكـرِمْ بـه وأحْـبِـبِ

وفى مسرحية « عنترة » يدور هذا الحوار بين صخر وناجية[٢١] :

ناجية : عمْ صباحاً يا عامرىُّ إلى أينَ ؟

صخر : إلى عبلة

ناجية : أيمكنُ ذاكا ؟

صخر : لم لا ؟

ناجية : عبلةُ ترى الذئبَ فى جَوْز الفيـافِى لكنّها لا تَـراكـا

صخر : ما تقولين ؟

ناجية : لم أقـلْ غـيرَ حـق هى يا عامرىّ تهوَى سِواكا

صحر : عبلةُ لى غدا

ناجية : خُـدِعْـتَ ولم يَـصـدُقْـكَ شيطانُك الـذى منّاكَـا

ويمكن أن نكتب الحوار الأول على هذا الشكل :

أبى ألف لبيك

لا بل قفى ، فما بى ظمأ ولا بى سغب

وأعلم أن القرى دينكم وأن أباك جواد العرب

ولكن طعامى

ماذا اقترح ؟

طعام الرسول بلوغ الأرب

إذن قفى ليلى قربى

---

(٢١) عنترة ، ص ٤٥ .

تقدمی ورحبی
حل ابن عوف دارنا
أكرم به وأحبب

كذلك يمكن أن نكتب الحوار الثانى .. هكذا :

عم صباحا يا عامرى إلى أين ؟
إلى عبلة
أيمكن ذاكا ؟
لم لا ؟
عبلة ترى الذئب فى جوز الفلاء لكنها لا تراكا
ماذا تقولين ؟
لم أقل غير حق، هى يا عامرى تهوى سواكا
عبلة لى غدًا
خدعت ولم يصدقك شيطانك الذى منّاكا

كتابة حوار المسرحية على هذا الشكل ، يعاطينا نسق الشعر المعاصر - الذى يسمى خطأ بالشعر الحر - وهو يعتمد على وحدة التفعيلة ، ويستغنى بها عن وحدة البيت أو مجمل تفعيلاته « .. وهذا الضرب من الشعر ليس - من حيث الإطار الموسيقى - بدعة على نظام العروض العربى منذ أن صنفه الخليل بن أحمد فى القرن الثانى للهجرة ، لذلك يميل كثير من الشعراء المعاصرين إلى إستخدام أوزان تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة مثل الكامل والرجز والوافر والرمل والهزج والمتقارب والسريع والمتدارك[٢٢] »

حين ننظر للحوار على هذا الشكل الذى كتبناه به ، نجد أن شوقى قد أسهم فى تحويل مسار الشعر العربى - قاصداً .. أو غير قاصد - نحو النسق الجديد الغالب على طبيعة شعرنا اليوم ، حيث يعتمد السطر الشعرى فى مسرح شوقى - على النسق الذى ذكرناه - على وحدة التفعيلة ، وليس على وحدة الوزن العروضى كاملا كان أم مجزوءاً .

هناك أمر آخر يتصل بهذه الناحية ويعد سمة من سمات التجديد عند بعض الشعراء

---

(٢٢) لمزيد من التفصيل يراجع :
النعمان القاضى : شعر التفعيلة والتراث ، ط دار الثقافة القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٣٣ .

المعاصرين الآن ، وهو تنوّع الأوزان والقوافى داخل القصيدة الواحدة . وهذه ظاهرة فنية ترجع فى الشعر الحديث إلى مسرح شوقى أيضاً ، إذ أن جذورها الأولى ونظائرها السالفة نجدها فيه . ولا أحسب أن هناك ناقدا درس مسرح شوقى عروضيا اللهم إلا مقالة للسيدة نازك الملائكة عن « الجانب العروضى من مسرحية مصرع كليوباترا » .. ذكرت فيها أنه أقام مسرحيته على أوزان كثيرة ينتقل من واحد إلى آخر فى حرية كاملة ، لأنه لو التزم وزنا واحداً لأدى ذلك إلى الملل ، إذ أن سيطرة وزن على المعانى يحبسها فى قمقم ويعطيها روحا معينة ، فإذا استمر المشهد على ذلك شعرنا بأن الأحداث محبوسة فى نطاق معيّن هى الأخرى ، لذلك نؤيد شوقى فى استعماله لأكثر من وزن واحد عبر المسرحية ، لأن تغير الوزن يشعر بتغيرّ الحالات النفسية وينم عن تغير نبرة الكلام »

وتمضى السيدة نازك فتذكر أن شوقى كان يغيّر الوزن والقافية داخل حوار التشخصية فى موقف معين ، وتضرب مثالا على ذلك فى أول الفصل الرابع من « مصرع كليوباترا » حيث تظهر الملكة حزينة لانتحار حبيبها وانتصار عدوّها ، وهى مهددة بأن تحمل سبيّة إلى روما .. « فى هذه الحالة من العذاب تُصاب كليوباترا باضطراب شديد ، فتنتقل من فكرة إلى فكرة ، وكأن لا رابط بين هذه الفكر اللهم إلا أنها كلها أحزان تستشعرها الملكة المنكوبة المحيّرة ، وكلما خرجت من فكرة إلى فكرة أخرى غيرّ الشاعر الوزن الذى تستعمله . أول هذه الفكر تتعلق بموت أنطونيو وهى تستعمل لها « مجزوء الخفيف » - فاعلاتن مفاعلن - فتقول :

نـامَ مــرْكُــو ولم أنَـمْ   وتــفــرّدتُ بــالألمْ
ليتَ جُـرحِى كجـرْجِــه   لـقى المــوتَ فــالْـتَـأمْ

وبعد تسعة أبيات تنتقل إلى إحساس بحرج موقفها فى وقت يحاصر فيه أوكتافيوس الإسكندرية ، وعندئذ تستعمل وزنا جديداً هو « البسيط » وتنتقل من قافية الميم إلى السين

وهذا التنقل الكامل من فكرة ومخاطب إلى فكرة أخرى ومخاطب آخر ، يبرّر تغير الوزن وتغير القافية تبريراً يجعل ذلك التغير ضرورة فنية ملزمة[٢٣] » .

---

(٢٣) نازك الملائكة : الجانب العروضى من مسرحية مصرع كليوباترا ، والمقالة تمثل فصلة من كتاب « دراسات فى اللغة والأدب » وهو يحوى مجموعة من الدراسات لأعضاء قسم اللغة العربية بجامعة الكويت ، ط جامعة الكويت ، ١٩٧٧ ، ص ١٤٦ وما بعدها . .

ولاشك أن هذا التجديد فى موسيقى الشعر عند شوقى يعدّ ابتكاراً له تأثيراته الفنية المتنوعة ، إذ نجد الشاعر لا يتقيد بوزن واحد ، وبالتالى بقافية واحدة طوال المسرحية ، بل حتى خلال حوار شخصية واحدة ، لا سيَّما إذا كان الموقف النفسى المعبر عنه مركبا ، ومن ثمَّ يجيء تغيير الوزن والقافية – فى منطق الشخصية فيما تنطق به من حوار شعرى .

هذا الأمر – فى مسرح شوقى – الذى لم يسبق إليه ، نجد المجددين من شعرائنا المعاصرين اليوم يتابعونه فى هذا الاتجاه ، ومنهم على سبيل المثال صلاح عبد الصبور فى ديوانه الأخير « شجر الليل » (١٩٧٥) ، وعبد العزيز المقالح فى ديوانه الأخير أيضا « هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادى » (١٩٧٦) .

على هذا فإن كثيراً من سمات التشكيل فى الشعر المعاصر – حتى ما يعد آخر صيحة فيه – يمكن أن نتلمس له حضوراً فى شعر شوقى المسرحى .

* * *

ننتهى من كل ما سبق إلى أن شعر شوقى المسرحى لا ينبغى أن يدرس دراميا فحسب ، وإنما على أساس أنه حلقة فى تطور شعره أيضاً ، وأحمد شوقى على هذا النحو يتجاوز مجمل تجربته الفنية الإحيائية ، ليواكب شعر الرومانسيين الذين عاصرهم ، بل إنه يكاد يبشر بشكل القصيدة المعاصرة . بناء على هذا الفهم يبدو تاريخ الأدب سلسلة (مترابطة) الحلقات .. ويبدو الأدب نفسه انعكاسا صادقا لمؤثرين هامين :

الأول : تقاليد النوع الذى ينتمى إليه بكافة سماته الفنية ، التى خلفها التراث السابق عليه . وعلى هذا فقد كان شعر شوقى تطويرا أصيلا لكل ماورثه عن شعراء العربية السابقين على امتداد العصور .

الثانى : الواقع الذى يعاصره بكل ما يدور فيه من حركة اجتماعية أو فلسفات فكرية وفنية . وقد وضح – من خلال كل ما سبق – أن شوقى لم يكن بعيدا عن التجديدات الفنية التى أشاعها الرومانسيون المعاصرون له .. أكثر من هذا فإن شوقى قد استشرف فى ذات اللحظة وبشّر بما أفصح عنه الغد من تطوير لشكل الشعر المعاصر ، الذى ساد فى السنوات الأخيرة فى مجتمعنا العربى .

بناءً على كل ما سبق نضع شعر شوقى فى مجاله الصحيح ، ويبرز دوره الكبير فى التجديد وتصبح مصر دائماً الرائدة الجسور إلى كل تجديد فى الفكر أو الفن فى مجال الثقافة العربية المعاصرة .

الفصل السابع
موقف النقاد الرومانسيين من شعر شوقى

المقدمة :

الإنسان العظيمُ ليس ملكاً لأمته فحسب ، وإنما هو جزء من تاريخ الإنسانية المتواصل وقطعة من ضميرها الحىّ ، والحفاوة به دلالة على أن الإنسانية تحترمُ إنسانيتها .. وتقدر النابهين من أبنائها .

وقد أثار شعر أحمد شوقى – ولا يزال – قضايا نقدية كثيرة يصعب تحديدها ، كما يصعب تحديد الذين شغلوا بها ، وهذه الدراسة تدور حول إحدى هذه القضايا وهى : موقف النقاد الرومانسيين من شعر شوقى ، لأن هذا الموقف فى حاجة ألى توضيح وتقويم . إن اليوم وليد الأمس وجنين الغد ، من هنا كان الوعى بتراث الأمس خطوة ضرورية من أجل أدب ملتزم .. ونقد علمى .

وأهم النقاد الرومانسيين الذين يشكلون محور هذه القضية – مع تباينهم فيما كتبوا من حيث الكيف والكم هم :

١ – **عباس محمود العقاد** (١٨٨٩ – ١٩٦٤) ، وأهم ما كتبه عن شوقى يتمثل فى :

– الديوان فى الأدب والنقد (بالاشتراك مع ابراهيم ع . المازنى) ١٩٢١ .
– رواية قمبيز فى الميزان ١٩٣١ .
– شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ١٩٣٧ .
– « شاعرية شوقى فى الميزان » .
مقال بمجلة « الهلال » القاهرية عدد أكتوبر ١٩٥٧ .
– « العقاد يتحدث عن النقد والنقاد » .
مقال بمجلة « المجلة » القاهرية عدد إبريل ١٩٦٢ .

٢ – **ميخائيل نعيمة** (١٨٨٩) .. الشاعر والناقد المهجرى :
– الغربال ١٩٢٣ .

٣ – **طه حسين** (١٨٨٩ – ١٩٧٣) .. وقد كتب عدة مقالات عن حافظ وشوقى ثم جمعها فى كتاب بعنوان :

- حافظ وشوقى ١٩٣٣ .

٤ - **محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) :**

- مقدمة الشوقيات .. سنة ١٩٢٧ .
- ثورة الأدب .. سنة ١٩٣٣ .
- « نحن وشوقى بك »

  مقال فى جريدة « السياة الأسبوعية » ٢ يوليو ١٩٢٧ .
- « تكريم شوقى وحافظ ومطران » .

  مقال فى « السياسية الأسبوعية » ٤ فبراير ١٩٢٨ .
- « النسيب فى شعر شوقى » .

  مقال فى « السياسة الأسبوعية » ١٣ ديسمبر ١٩٣٠ .
- « فى الاحتفال بتمثال شوقى » .

  مقال فى « السياسة الأسبوعية » ٢٣ ديسمبر ١٩٤٤ .

وهؤلاء النقاد الأربعة يشكلون - بالإضافة إلى غيرهم - حلقة هامة فى تاريخ النقد الذى سيطر على حياتنا الثقافية حوالى ربع قرن على الأقل (١٩١٤ - ١٩٤٥) ، كما يصدرون عن وعى بطبيعة المرحلة .. وبالتالى فهم خير من يمثل النقد والأدب فى النصف الأول من هذا القرن . وكانت بينهم وِحدة فى المنطلقات الفكرية والنقدية ، فالصلة بين هيكل وطه حسين مستمرة ومثبتة فيما يتصل بحوارهما حول الأدب والنقد[1] . والعقاد يقول فى مقدمة الغربال « أكاد أقول لو لم يكتب قلم النعيْمى هذه الآراء .. لوجب أن أكتبها أنا[2] » .

وهؤلاء النقاد الأربعة - مع ما بينهم مِن فروق فى النظر والتطبيق - يمثلون نماذج هامة فى النقد الرومانسى ، ويعكسون كثيراً من سماته وقواعده . وقد أولى بعض هؤلاء النقاد شوقى عناية خاصة .. وكان موقفهم منه موقفاً متميزاً بدرجة ، توحى بالخصوصية والأهمية دون غيره من شعراء العربية فى القديم والحديث وهنا يبرز تساؤل :

---

(١) محمد حسين هيكل : فى أوقات الفراغ .
ط النهضة المصرية ، القاهرة ، الثانية ١٩٦٨ ، ص ١٨٦ ، ١٩٤ .
طه حسين : حافظ وشوقى .
ط وزارة التربية والتعليم ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ١١٦ . .

(٢) ميخائيل نعيمة : الغربال . .
ط مؤسسة نوفل - بيروت - العاشرة ، ١٩٧٥ ، ص ٧ . .

لم الاهتمام بشوقى .. والعناية بشعره .. وهذا الموقف المتشدد منه ؟
لقد عاد شوقى إلى بلاده سنة ١٩١٩ بعد غيبة خمس سنوات .. ولسان حاله يقول :

فيا وطنى لقيتُك بعدَ يأسٍ　　كأنّى قد لقيتُ بكَ الشباب

لقد عاد شوقى يحدوه الأمل فى لقاء الوطن .. ونهضة الشعر .. ولكنه لم يلبث أن وجد سياطاً حارقة من النقد توجّه إليه وبخاصة من العقاد وطه حسين ، فقد وجد فيه هؤلاء النقاد أفضل نموذج للشاعر « الإحيائى » ، وأن الكلام عنه - هدماً لمُثل مدرسته .. وتبشيراً بمبادىء مدرستهم - سوف يحدث صدى واسعاً فى محيط الثقافة من الخليج العربى شرقاً إلى المهاجر الأمريكية غرباً ، فقد كان شوقى - يومئذ - يمثّل قامة شامخة وشهرة عريضة ، لهذا فإن الحديث عنه سوف يصل مباشرة إلى جمهور الشعر ، ويُرسى كثيراً من المبادىء التى ينادون بها . ومؤلفا كتاب « الديّوان » يصرحان فى المقدمة بأن الهدف منه لفت الأذهان إلى « شتى الموضوعات ، التى تتصل بأصول الأدب وتعمل على تقدمه والإبانة عن المذهب الجديد فى الشعر والنقد والكتابة »[٣] .
ويمكن ان نحدد أهم محاور الخلاف ومبررات الهجوم من هؤلاء النقاد - الذين كانوا يقفون هم وشوقى على طرفْى نقيض - فى الأمور التالية :

أولاً : المستوى الاجتماعى :

كان شوقى ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية بينما معظم نقاده من مستويات برجوازية صغيرة .. وهذا الاختلاف في المستوي الطبقى قد يبرر موقفهم العدائى من شوقى .. والمحايد مع البارودي .. والمتعاطف مع حافظ . والعقاد فى إطار نقده لشوقى يعكس نظرة لا تخلو من حقد وحسد عليه ، لأنه « فى كل قصيدة هو شاعر الشرق والغرب ، وشاعر العرب والعجم ، وأمير الشعراء وسيّد الأدباء[٤] .. » .
ومن نفس المنظور المعادى يقول طه حسين فى ضيق : « لقد شبع شوقى ثناء وتقديراً ، وأحسبه لم يشبع نقداً »[٥] .

(٣) عباس العقاد ، ابراهيم المازنى : الديوان فى الأدب والنقد . .
ط دار الشعب ، القاهرة ، الثالثة ، ١٩٧٢ ص ١ ، ٢ .
(٤) الديوان فى الأدب والنقد ص ٧ . .
(٥) طه حسين : حافظ وشوقى : .
ط وزارة التربية والتعليم القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٨٥ .

ثانياً : الموقف الفكرى والأدبى :

يمثل شوقى - من حيث الموقف الفكرى والفنى - « شاعر النهضة » الذى يؤمن بكل المواريث الدينية والفكرية والثقافية ، ومن ثم حاول أن (يبعثها) فى شعره ونثره ومسرحه ، وفكان أدبه عربى السمات قلباً وقالباً بدرجة تصل إلى حد اليقين المتزمت - رغم بعض روافد أوربية فى ثقافته . بينما أولئك النقاد فى هذه المرحلة - أكثر تعصباً للأدب المعبر عن الذات ، وللفكر الأوربى فيما يتصل بالأدب والنقد . فقد ظهرت فى نهاية مرحلة الأحياء اتجاهات تنادى بفتح مجال التأثر بالأدب الغربى ، حتى من شعراء الإحياء أنفسهم .. من ذلك دعوة حافظ إبراهيم[٦] :

آنَ يا شعرُ أن تفك قيوداً قَيدتنا بها دعاةُ المحال
فأرفُعوا هذه الكمائمَ عنّا ودعُونا نشمُّ ريحَ الشّمال

والذى لا شك فيه أن اختلاف المستوى الطبقى يقود بالضرورة إلى اختلاف فى الموقف الفكرى والفنى هكذا كانت حقيقة الخلاف بين شوقى ونقاده .

ثالثاً : الشهرة والأهمية :

كان شوقى فى هذه المرحلة معروفاً لكل قراء العربية أجمعين ، فشعره - بحكم عنايته بالمناسبات - يصوّر أفراح الأمة وأحزانها ، وفى هذا بعض أسرار شهرته ، وكان شوقى فى الخمسين من عمره ، بينما هؤلاء الشباب يخطون السطور الأولى فى حياتهم الأدبية .. فكان الحديث عنه اقتراناً به ، واقتراباً من شهرته المطبقة ، من هنا طمحوا إلى مخاطبة قرّاء الشعر من فوق منبر أهم الشعراء وأشهرهم ، وأرادوا تغيير الحياة الأدبية من خلال هذه القمة الشامخة . ونعيمة فى تقريظة « للديوان » يؤكد هذا « إن العقاد ما استغرق فى نقد شوقى إلا ليطاول من ورائه جيشاً من الذين حاك الجهل أو الرياء أو التزلف على بصائرهم نقاباً كثيفاً ، فهو لا يرمى بنقده إلى إصلاح شوقى ، بل يرمى إلى تمزيق ذلك النقاب - على ما يظهر - وهذا ليس بالأمر اليسير »[٧] .

ومن عجب أن بعض هؤلاء النقاد مثل العقاد وطه حسين ظلّوا متمسكين بموقفهم

---

(٦) حافظ ابراهيم : ديوان حافظ .
ط المطبعة الاميرية ، القاهرة ، ١٩٥٥ جـ ١ ، ص ١٨٦ .
(٧) الغربال ص ٢١٥ .

العدائى من شوقى حتى بعد وفاته بسنوات طوال .. مما يؤكد أهمية العوامل السابقة فى إذكاء جذوة الخصومة بينهم وبينه ، بدرجة أصبحت معها (الخصومة) : لها قداسة المعتقد أو شراسة العداوة .

* * *

العرض :

نحاول بعد هذه المقدمة أن نعرض للقضية ، ونرى آراء هؤلاء النقاد فى شعر شوقى ، ونكتشف إلى أى حد تتسق أفكارهم بين النظر والتطبيق من خلال الحديث عن محاور العملية النقدية : الماهية والوظيفة والأداة .

ماهية الشعر :

لعل أهم ملمح فى محاولة تعريف هؤلاء النقاد للشعر – والكثير منهم شعراء بالفعل – أنهم حاولوا أن يعرفوا ماهيته بأسلوب أدبى أقرب إلى التهويم منه إلى التنظير المنضبط ، فنعيمة – مثلا – يرى أنه : « نسمة الحياة .. والذى أعنيه بـ « نسمة الحياة » ليس إلا انعكاس بعض ما فى داخلى من عوامل الوجود فى الكلام المنظوم الذى أطالعه ، فإن عثرت فيه على مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعر وإلا عرفته جمادا ، وإذْ ذاك ليس يخدعنى بأوزانه المحكمة ومفرداته المنمّقة وقوافيه المترجرجة »[٨] .

وبنفس القدر الذى حاولوا فيه البعد عن التعريف القديم : [الشعر كلام موزون ، مقفى ، له معنى] ، كانوا حريصين أيضًا على ربط الشعر بالشاعر ، والتأكيد على حريته الذاتية فى التعبير ، فيرى طه حسين أن « الشعر الجيّد يمتاز قبل كل شىء بأنه مرآة لما فى نفس الشاعر من عاطفة ، مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلا فطريا بريئا عن التكلف والمحاولة ، فإذا خلت نفس الشاعر من عاطفة أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق لسان الشاعر بما يمثلها فليس هناك شعر ، وإنما هناك نظم لا غناء فيه »[٩] .

وإصرار نقاد الرومانسية على حرية الشاعر فى التعبير عن ذاته ، يقودهم إلى ما أسموه « شعر الشخصية » .. الذى يعرفه العقاد بأنه : « كلام الشاعر الذى يعبر لنا عن الدنيا كما يحسها هو ، لا كما يحسها غيره ، ولابد من أجل هذا أن يمتاز شعره بمزية ، وأن يتسم بسمة ، لأنه انسان له ذوق وخالجة وفهم وتجربة وخلق ، وعادة لا يشبه فيها

(٨) الغربال ص ١٢٩ .
(٩) حافظ وشوقى ص ٩٩ .

الآخرين ، ولا يشبهه الآخرون فيها . وهو - لأنه شاعر - مطالب فوق ذلك بامتياز فى الحس ، وخصوصية فى الذوق ، تتجلى فى القوة أو الرهافة أو العمق أو المضاء أو الاختلاف كائنا ما كان . وتخرج به من عداد النسخ الآدمية التى تتشابه ، فى كل شىء كما تتشابه القوالب المصبوبة . فإن لم يكن للشاعر إحساس يمتاز به ، ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه ، فهو ناقل وصانع ، ونظمه تنميق يعرف باختلاف الصيغة والصناعة ، ولا يعرف باختلاف الحس والطبيعة »[١٠] .

ويؤكد نعيمة نفس الفكرة فيذكر « بين شعرائنا ... شاعر أقل ما يقال فيه إن لشاعريته وجها يميزها من كل شاعرية ، ولألحانه رنة تعرف بها بين سائر الألحان ، وفى كل ما ينظمه نكهة تختلف عن كل نكهة ، وبعبارة أخرى إن فى شعره شخصية لا تندمج فى شخصية أحد الشعراء[١١] » .

ورغم إيمان الرومانسيين بأن الشعر موهبة واعترافهم بدور الخيال فيه ، فإنهم أكدوا كثيرا أن الشعر عملية تحتاج إلى ثقافة ، فهيكل يرى أن الإلهام فى العملية الشعرية لا يعدو أن يكون بروقا خاطفة .. « ما تلبث أن تخبو لتحل محلها الصنعة فى الشعر والتجويد فى النظام »[١٢] .

كما يقرر هيكل أن سر تخلف الشعر ، يعود إلى « اكتفاء الشعراء بما قرأوا فى شعر العرب ، وإلى كسلهم العقلى بعد ذلك وعدم تغذيتهم أرواحهم ونفوسهم وعقولهم بما تفيض به الأرواح وتشعر به النفوس وتنتجه العقول من الآثار فى العصر الحاضر »[١٣] .

وطه حسين - فى مناقشته لرأى هيكل السابق - يؤكد أهمية الثقافة فى تطوير الشعر ، ويذكر أن « الشعراء فى هذا العصر لا يقرأون ولا يتعلمون ، ولا يعنيهم أن يقرأوا أو يتعلموا ، فهم غير متصلين بعصورهم ، وهم لذلك عاجزون عن التقدم والتطور »[١٤] .

فالأمران اللذان يؤكد عليهما نقاد الرومانسية إذن من أجل تقدم الشعر وتطوره هما :

---

(١٠) عباس العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى .
ط دار الهلال ، القاهرة ، العدد ٢٥٢ سنة ١٩٧٢ ص ١٢٦ .

(١١) الغربال ص ١٣٠ .

(١٢) محمد حسين هيكل : ثورة الأدب .
ط مطبعة مصر . القاهرة ، ١٩٣٣ ص ٦٧ .

(١٣) المصدر السابق ص ٥٨ .

(١٤) حافظ وشوقى ص ١٢٦ .

الحرية الذاتية للشاعر ، والثقافة التى ينبغى عليه أن يحصلها من التراث القومى والعالمى .

وإذا كان هؤلاء النقاد قد وظفوا أسلوبهم الأدبى فى تعريف الشعر ، فقد مالوا إليه أيضا فى تعريفهم للشاعر ، بدرجة جعلت كلامهم يبدو متناقضا إلى حد ما . فهو فى نظر نعيمة « نبّى وفيلسوف ومصّور وموسيقى وكاهن »[١٥]. وهو أيضا « راو يقص فى قالب جميل عن انفعالات نفسه وتموجات عواطفه وآماله »[١٦]. وهو مرة ثالثة « ترجمان النفس »[١٧] .

بينما يرى العقاد أن « الشاعر هو من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها »[١٨] .

وهذه الحيرة فى محاولة تعريف النقاد للشاعر ، نجدها أيضا عند بعض شعراء الرومانسية فى هذه المرحلة[١٩] .

كل هذا يصل بنا إلى أن نقاد الرومانسية كانوا على وعى فكرى بما هية الشعر وبما يلزم الشاعر ، بيد أن كونهم أدباء جعلهم لا يقدرون على تحديد مفاهيمهم بشكل منضبط فى كثير من الأحيان . وقد تجاوز الأمر تعريف الشعر والشاعر إلى تعريف النقد والنقاد ، لأن رغبتهم الجامحة فى التجديد ، لم تمكنهم من السيطرة على فكرهم .

* * *

---

(١٥) الغربال ص ١٢٦ .

(١٦) الغربال ص ١٤٧ .

(١٧) الغربال ص ١١٥ .

(١٨) الديوان فى الأدب والنقد ص ١٨ .

(١٩) الشاعر فى تصور عباس العقاد (إله) :

والشُعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعرُ الفذُّ عند الناس رحمنُ

وهو عند على طه « ساحر ونبّى » :

هبط الأرض كالشعاع السنى بعصا ساحر وقلب نبى

وهو عند على طه مرة ثانية .. فنان .. ويد رحمة ..ومعزى العالم :

ما الشاعرُ الفنانُ فى كونه إلا يُد الرحمة من ربّه

معزّى العالم فى حزنه وحاملُ الآلام عن قلبه

وظيفة الشعر :

قدمنا الحديث عن الماهية ، لأن الكلام فيها أشمل من حديثهم عن الوظيفة . لقد كانت الوظيفة فى رأى نقاد « الإحياء »[٢٠] .. أخلاقية تهذيبية ، تحض على التمسك بالمثل العليا والأخلاق الفاضلة[٢١] .

وهيكل فى تقديم « الشوقيات » لا يذكر وظيفة الشعر كما يؤمن بها ، وإنما كما وجدها عند شوقى ، فيقول « إن العلم عنده حسن وله فائدته ، والغنى حسن كذلك ، وسائر أدوات الحضارة تصلح الأمم ، لكنها جميعا لا فائدة من رقْبها وغزاراتها إذا انحطت أخلاق الأمة ، فأما أن قويت هذه الأخلاق فقليل من ذلك كله كافٍ ليرتفع بالأمة إلى ذروة المجد والسؤدد »[٢٢] .

هيكل محق فى تحديد وظيفة الشعر بهذه الكيفية عند شوقى الذى طالما كرر حرصه على الأخلاق بمثل هذا البيت :

وإنما الأمم الأخلاقُ ما بقيتْ ... فإن هُمُ ذهبتْ أخلاقُهم ذَهُبوا

وقد اختلفت الوظيفة عند نقاد الروماسية وشعرائها عما كانت عليه لدى « الإحياتيين » ، فقد انحصرت فى التعبير عن ذات الشاعر والتنفيس عن آماله وألامه . فنعيمة يذكر « إننا فى كل ما نفعل وكل ما نقول وكل ما نكتب إنما نفتش عن أنفسنا ، فإن فتشنا عن الله فلنجد أنفسنا فى الله ، وإنْ سعينا وراء الجمال فأنما نسعى وراء أنفسنا فى الجمال ، وإنْ طلبنا الفضيلة فلا نطلب إلا أنفسنا فى الفضيلة »[٢٣] .

ثم يفصّل حديثه فيرى ان الشعر ينبغى أن يعبر بالدرجة الأولى عن « حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية من : رجاء ويأس وفوز وإخفاق وإيمان

---

(٢٠) من أهم نقاد مرحلة الإحياء : محمد سعيد مظهر : السعر فى انتقاد الشعر »
-الشيخ حسين المرصفى صاحب « الوسيلة الأدبية » ١٨٧٢ .
- قسطاكى الحمصى صاحب « منهل الورّاد فى علم الانتقاد » ١٩٠٧ .
- جبر ضومط صاحب « فلسفة البلاغة » .

(٢١) يؤكد شعراء الإحياء نفس التصور .. فشوقى يقول :

والشعر إنجيل إذا ستعملته ... فى نشر مكرمة وستر عوار

وهو عند البارودى :

والشعر ديوان أخلاق يلوح به ... ما خطه الفكر من بحثٍ وتنقير

(٢٢) أحمد شوقى الشوقيات .
ط .المكتبة التجارية ، القاهرة جـ ١ ص ١٢ .

(٢٣) الغربال ص ٢٥ .

وشك وحب وكره ولذة وألم وحزن وفرح وخوف وطمأنينة ، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات »[٢٤] .

ويؤكد العقاد هذه الوظيفة التعبيرية ويرى أنه بدونها لا يصبح الشعر شعرا ولا الشاعر شاعرا فيقول : « إن الشاعر الذى لا يعبر عن شخصيته بكلامه ليس بشاعر موفور الحظ من الطبيعة »[٢٥] .

وطه حسين ينادى بما أسماه « الحرية الأدبية » وهى أن يعبر الشاعر عما يرى ، لا ما يفرضه عليه غيره أيا ما كان شأنه[٢٦] .

وهيكل يرى أن الأدب لا يمكن أن يؤدى رسالته إذا أهمل الجانب الذاتى فى حياة الأديب « فالأديب باعتباره مظهرا للحضارة لا غنى له عن نجلية جانب الإيمان فى النفس ، كما يجلو العواطف المختلفة »[٢٧] .

وقد أدى الوعى بهذه الوظيفة التعبيرية إلى ظهور كلمات كثيرة عندهم أقرب إلى علم النفس منها إلى الأدب والنقد مثل :

الشخصية - النفس - الروح - الوجدان - الذوق - الذات - العاطفة - الخيال - الوهم - الحس - الشعور - الحلم - المثل الأعلى - الطبيعة - الإنسان - الإلهام - الوحى - الحالة - التجربة الشعورية .

كذلك كثرت فى النقد والأدب تعبيرات تدل على الحالات النفسية المتباينة من : تفاؤل وتشاؤم ورضى وسخط وفرح وحزن وأمل ويأس .

وهيكل - على سبيل المثال - يستخدم بعض هذه الكلمات حين يتحدث عن ضرورة إيجاد ثورة فى الشعر حتى يواكب نهضة النثر ، ويرى أن سبيل هذه الثورة هو « أن تظمأ النفوس لحرية الإنسان والعاطفة ، كما ظمئت من قبل لحرية الفكر وحرية التعبير عنه »[٢٨] .

---

(٢٤) الغربال ص ٢١ .

(٢٥) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٢٧ .

(٢٦) حافظ وشوقى ص ١٧٦ .

(٢٧) ثورة الأدب ص ١٣ .

(٢٨) ثورة الأدب ص ٦٨ .

ومما هو جدير بالذكر هنا أن هيكل استخدم بعض أساليب التحلل النفسى فى نقد شوقى حين ذهب إلى أن شعره يفصح عن شخصية انساغتدين مرة .. ومحب للحياة مرة أخرى . أى أنه يصفه بما يسمى فى علمالنفس بـ « أزدواج الشخصية » أو (**Schizophrenia**)

راجع : مقدمة الشوقيات ص ٩ .

وربما كان أولئك النقاد متأثرين فى استخدام هذه المصطلحات النفسية بنقاد الرومانسية الفرنسيين امثال : أناتول فرانس - هيبوليت أدولف تين وغيرهما ، أو الإنجليز أمثال : كولريدج وريتشاردز وإليوت وشللى وغيرهم ، فناقد مثل : « ريتشاردز » يرد فى نقده كثيرا أمثال هذه الكلمات : اللذة - الأنفعال - الاستجابة - الذاكرة - الموقف - قدرة الشاعر - الحقيقة - الكشف - الشعور - الحساسية - التجربة ...[٢٩] .

وقد أدى كل هذا الاستسلام للحرية الفردية إلى أن « يوسع الرومانسيون - برفضهم الفلسفة والعلوم الطبيعية - الهوة بين الشعر وتيار الفكر فى عصرهم »[٣٠] .

وقد تحول النقد الرومانسى فى النهاية إلى دعوات ، تبعد الأدب عن الحياة وتنادى بأن « الفن للفن » .. وكما صار الأدب يعبر عن تجارب إنسانية مغتربة ومنسلخة عن الواقع ، تحول النقد إلى رؤى فردية تعبر عن حب وإشادة أو رفض وعداوة - دون سند موضوعى فى كثير من الأحيان .

من هذا العرض تتضح عدة أمور :

الأول : الوعى بالإطار النظرى لما تدعو إليه الرومانسية من مبادىء .

الثانى : أنهم كانوا - جميعا - على صلة حميمة بالنقد الأوربى وتأثروا به .

الثالث : كانت جهودهم النقدية - سواء فيما يتصل بشوقى أو غيره - تحتفى بالشعر أكثر من غيره من الأنواعه الأدبية الأخرى .

* * *

أداة الشعر :

١ - الشعر والنظم :

كان نقاد الرومانسية على وعى بالفروق الجوهرية بين ما يمكن أن يكون شعرا .. وما يمكن أن يكون نظما . فالعقاد يرى أن الثورة العرابية تشكل فاصلا طبيعيا بين الشعراء العروضيين والشعراء المحدثين ، ويعنى بالعروضيين أولئك الذين كانوا ينظمون القصائد ويخوضون فى الشعر ، لأنهم يعتبرون النظم حقا واجبا على كل من تعلم العروض ودرس البيان والبديع وما إليهما من أصول الصناعة ، وهم كانوا يتعلمون هذه الأصول ،

---

(٢٩) I.A. Richards: Practical Criricism, Routledge, Keganpaulltd. P. 179.

(٣٠) سير موريس بورا : الخيال الرومانسى .
ترجمة إبراهيم الصيرفى . ط الهيئة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ص ٣٥٢ .

ويطبقون ما تعلموه فيما نظموه ، فكانت دواوينهم أشبه شيء بكراسات التطبيق فى معاهد التعليم .

والفريق الثانى من الشعراء هم المطبوعون الذين يقوم شعرهم على الفطرة والابتكار ، لأن البواعث الحقيقية لصوغ الشعر قد ظهرت بعد أن كانت مفقودة أو محجوبة ، وأن الأذواق الحية قد أخذت تحل محل القواعد الدراسية ، ولا يحدث ذلك إلا بعد أن تحدث فى الأمة أمور كثيرة متشابكة مختلفة تتناول عناصر الحياة فيها من جميع الأنحاء .

ويستدرك العقاد مبينا أن « التفريق الزمانى » بالثورة العرابية لا معنى له إن لم يكن مصحوبا « بسمات فنية تميز بين الطائفتين »[٣١] .

ونعيمة يذكر أن الشعر فى تاريخ الأمة العربية كان السابق دوما إلى أن اكتشف الخليل قواعد العروض ، « منذ ذلك الحين أخذ الوزن يتغلب رويدا على الشعر ، إلى أن أصبح الشعر لاحقا والوزن سابقا » . ثم يضيف .. « العروض لم يسىء إلى شعرنا فقط ، بل أساء إلى أدبنا بنوع عام ، فبتقديمه الوزن على الشعر قد جعل الشعر فى نظر الجمهور صناعة ، إذا أحاط الطالب بكل تفاصيلها أصبح شاعرا ، وإذ أن للشاعر منذ بدء التاريخ مقاما رفيعا بين قومه أصبح كل طالب شهرة يلجأ إلى العروض كأنه أقرب الموارد ، وبذلك انصرفت أكثر مواهبنا إلى قرض الشعر ، فأفقنا اليوم ولا روايات عندنا ولا مسارح ولا علوم ولا اكتشافات ولا اختراعات ... لقد بلغ الولع بالعروض درجة أصبحنا معها لا ننطق إلا شعراء أعنى نظما[٣٢] » .

وقد حاول معظم هؤلاء النقاد أن يطبقوا هذا المفهوم بصرامة على شعر شوقى ، فطه حسين بعد أن تجاوز الحد فى نقده غير الموضوعى لقصيدة :

اللهُ أكبرُ كم فى الفتح من عجبِ — يا خالد الترك جدِّدْ خالدَ العربِ

يخاطب صديقه هيكل بقوله « ولو أنك التمست الشعر فى قصيدة شوقى هذه لما وجدت منه شيئا ، فإن أبيت فدلنى عليه » . ثم يقرر بعد ذلك أنها نظم وهى « أشبه شيء بالتمرين المدرسى ، يذهب به الأطفال مذهب المحاكاة للنماذج الفنية ، فيوفقون فى الصورة ويخطئون فى الموضوع »[٣٣] .

---

(٣١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٠ – ١٢ .

(٣٢) الغربال ص ١١٨ – ١١٩ (رأى نعيمة هنا فيه قدر من المغالطة والمغالاة) .

(٣٣) حافظ وشوقى ص ٤٠ – ٤١ .

وليس مصادفة أن يتطابق رأيا العقاد وطه حسين فى هذه القضية ، بل إن دلالات الجمل المستخدمة فى نقدهما لشوقى تكاد تتشابه إلى حد كبير .

ونعيمة فى نقده لقصيدة شوقى التى مطلعها :

أنادى الرسْمَ لو مَلَكَ الجوابا   وأفـديـه بـدمعى لـو أثـابـا

يرى أن طابع النظم يغلب عليه « بل جل ما يقال فيها أنه لو قام الخليل من قبره وعرضت عليه ، لقال إنها محكمة النظم ، وإنها من البحر الوافر »[٣٤] .

وحديث هؤلاء النقاد عن هذه القضية صحيح فى جملته على المستوى النظرى ، ولكنهم فى مجال التطبيق على شوقى كانوا أميل إلى التعسف .

٢ - الشعر واللغة :

كانت اللغة عند شاعر الإحياء مطلبا جماليا فى حد ذاته ، وشوقى فى تقديم ديوانه يذكر أن بعض الشعراء ظلموا الشعر لأن منهم « من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل فى مضيق اللفظ والصناعة ، وبعضهم آثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة »[٣٥] .

وحينما جاءت الحركة الرومانسية رأت أن اللغة ليست إلا وسيلة للتعبير ، ونادت بضرورة أن تقترب لغة الشعر من لغة الحياة . يقول نعمية : « فى الأدب العربى اليوم فكرتان تتصارعان : فكرة تحصر غاية الأدب فى اللغة ، وفكرة تحصر غاية اللغة فى الأدب .

أصحاب الفكرة الأولى : ينظرون دائما أبدا لا إلى ما قيل ، بل كيف قيل ؟ وأول سؤال يوجهونه إلى أثر أدبى هو : هل هو صحيح اللغة ومتينها ؟ فإذا كان كذلك فهو بنظرهم أدب .

أما أصحاب الفكرة الثانية : فهم ينظرون قبل كل شىء إلى ماقيل ، ومن ثم إلى كيف قيل ؟ لأنهم يرون فى الأدب معرض أفكار وعواطف ، معرض نفوس حساسة تسطر ما ينتابها من عوامل الوجود ... »[٣٦] .

وهيكل يعكس نفس الوعى بالوظيفة الجديدة للغة ، فيقول إن « اللغة فى

---

(٣٤) الغربال ص١٥٠ .

(٣٥) شعر شوقى الغنائى والمسرحى ص ١٦٦ .

(٣٦) الغربال ص ٩٩ - ١٠١ .

الأدب ليست إلا الكساء الظاهر لهذا الرحيق الذى يعبر عنه الأديب »[٣٧] .

وطه حسين يعلق على قصيدة شوقى السابقة ويزعم أنها « فارغة إلّا من الألفاظ ، ليس وراءها شيء »[٣٨] .

وهؤلاء النقاد رغم وعيهم بتطور وظيفة اللغة فى الأدب إلا أنهم حينما نقدوا شعر شوقى لم يتحدثوا بشكل مفصل عن لغته ، وإنما دار حديثهم حول المعنى العام لبعض الأبيات .. وهنا نشير إلى أنهم وقعوا فيما وقع فيه البلاغيون والنقاد العرب القدماء حينما فصلوا بين اللفظ والمعنى . أكثر من هذا أنهم وقعوا فى ثنائية أخرى جديدة تفرق بين الشكل والمضمون . لذلك اهتم نقدهم لشوقى - بالحق أو بالباطل - يكشف عنصر التقليد فى معانيه ، ولم يستطيعوا نقد لغة الشعر عنده نقدا موضوعيا يتسق - بدرجة ما على الأقل - ووجهة نظرهم الجديدة فى وظيفة اللغة .

والعقاد - وهو أكثرهم كتابة عن شوقى وغيظا منه - يذكر فى معرض نقد إحدى قصائده أن « أوجز ما توصف به أنها نكسة أدبرت بقائلها ثمانية قرون ، وكان فيها مقلدا للمقلدين فى استهلاله وغزله ومعانيه »[٣٩] .

ويكرر نفس الكلام العام عند حديثه عن قصيدة أخرى ، فيذكر أن شوقى فيها « مقلد فى القوالب اللفظية والمعانى »[٤٠] .

وأوضح تفصيل يذكره عن اللغة عند شوقى أنها تصل أحيانا إلى « تبذل فى اللفظ »[٤١] ، لأن كلمة واحدة فى مسرحية بأكملها لا تروقه .

ونعيمة أيضا حين ينقد لغة شوقى لا يبصر منها إلا زاوية المعنى والتقليد فيه ، فيرى أن شوقى مقلد فى الأفكار والمعانى ، وأن المعانى تصل عنده إلى ما أسماه بـ « التناقض الفاحش »[٤٢] .

وهيكل فى نقده لشوقى لم يخرج عن إطار هذه الثنائية التى تفرق بين اللفظ والمعنى والشكل والمضمون - ولكنه أكثرهم موضوعية فى الحديث عنها : « قد يكون غلو شوقى أكثر وضوحا فى جانب اللغة منه فى جانب المعانى ، فهو بمعانيه وصوره

(٣٧) ثورة الأدب ص ٣٧ .
(٣٨) حافظ وشوقى ص ٣٥ .
(٣٩) الديوان فى الأدب والنقد ص ٣٦ .
(٤٠) المصدر السابق ص ١٤٨ .
(٤١) العقاد : رواية قمبيز فى الميزان .
ط . المجلة الجديدة ، ١٩٣١ ص ١٦ ، ١٧ .
(٤٢) الغربال ص ١٥١ .

وخيالاته يحيط مما فى الغرب بكل ما يسيغه الطبع الشرقى وترضاه الحضارة الشرقية ، أما لغته فتعتمد على بعث القديم من الألفاظ التى نسيها الناس وصاروا لا يحبونها لأنهم لا يعرفونها ، ولعل سر ذلك عند شوقى أن البعث وسيلة من وسائل التجديد ، بل قد يكون آكد وسائل التجديد »[٤٣] .

٣ - المنحى التراثى فى النقد التطبيقى :

كانت وجهة النظر العامة التى سيطرت - بوعى أو بدون - على كثير من نقاد الرومانسية فى مجال التطبيق ذات طابع (سلفى) ، فقد استمدوا كثيرا من محاور نقدهم ومصطلحاتهم من التراث البلاغى والنقدى القديم .

(أ) ونجدهم فى مجال التطبيق يقفون كثيرا عند مصطلح « السرقة الأدبية .. وإن كانوا أحيانا يطلقون عليه « التقليد » . وهذا المعيار بعد أهم مبدأ استخدموه فى نقدهم .

ومسألة « السرقات » هذه - كما يرى محمد مندور - من أهم المسائل التى شغلت النقاد العرب منذ القرن الثالث الهجرى[٤٤] .

وعند محاولة طه حسين نقد قصيدة شوقى « البائية » يقارن بين شوقى وأبى تمام ، وبوازن بين معانى كليهما ليرى ما أخذ شوقى من أبى تمام . وكذلك بفعل العقاد عندما يقارن بين قصيدة أبى العلاء وقصيدة شوقى فى رثاء محمد فريد ، وينتهى من حديثه عن الأفكار والمعانى إلى أن المباراة بين شوقى والمعرى « مباراة المضحكين »[٤٥] .

والعقاد لا يبحث فى القصيدة عما « سرقه » شوقى من المعرى فحسب ، بل من غيره من الشعراء .. فيرى أن قوله :

والغبارُ الذى على صفحتيها   دورانُ الرَّحى على الأجسادِ

مأخوذ من بيت لأبى العتاهية هو[٤٦] :

الـنـاسُ فى غَـفـلاتِهم   ورحَـى المنيـةِ تَـطْحَنُ

وفى حديث العقاد عن « التقليد » عند شوقى ويقصد به السرقة ، يأتى بأبيات كثيرة

---

(٤٣) مقدمة الشوقيات ص ١٦ .

(٤٤) محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب .
ط . نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٩ ص ٣٨٥ .

(٤٥) الديوان فى النقد والأدب ص ٢٦ .

(٤٦) المصدر السابق ص ١٨ .

له يحاول أن يردها إلى مثيلات لها فى التراث القديم . وحين نتأمل هذه الأبيات نجد أن هناك شبهة تقارب فى المعانى بينها حين تكون القصيدة من باب المعارضة ، وهذا أمر طبيعى فى مجال المعارضة[٤٧] .

ولكن معظم الأبيات التى أوردها العقاد ليدل على أن شوقى مقلد وسارق لا تكاد تتشابه إلا فيما يمكن أن نسميه « توارد الخواطر » إزاء المعنى الواحد ، من ذلك أن العقاد يرى أن بيت شوقى فى رثاء مصطفى كامل :

لو صِيغَ من غررِ الفضائِلِ والعُلا ... كفنٌ لبسْتَ أحسنَ الأكْفَان

مأخوذ من قول مسلم بن الوليد[٤٨] :

وليس نسيمُ المسك ريًّا حنوطِه ... ولكنه ذاك الثناءُ المخَلَّفُ

وعلى هذا فقد كان حديثهم عن السرقة عند شوقى فيه تعسف واضح ومغالاة شديدة ، ولا علاقة تذكر بين هذه الأبيات ، التى ادعى العقاد أن فيها سرقة .

(ب) هناك مصطلح تراثى آخر استخدمه هؤلاء النقاد فى حديثهم عن شعر شوقى هو الموازنة بين الشعراء لمعرفة أيهم أفضل . وأقدم مؤلف فى هذا المجال هو « الموازنة بين الطائيين » لأبى القاسم الآمدى (ت ٣٧١ هـ)[٤٩] . ونجد أن هؤلاء النقاد المجددين يعودون إلى نفس المصطلح بعد حوالى ألف سنة من ظهوره !! وقد سبقت الإشارة إلى أن العقاد حاول أن يوازن بين شوقى والمعرى وأن طه حسين وازن بين شوقى وأبى تمام . وقد انحاز كلاهما للشاعر القديم دون دليل مقنع ، ونجد طه فى ختام حديثه عن شوقى وحافظ يقتدى بالآمدى ليقارن بين الشاعرين فيذكر :[٥٠] .

« أفترى أن تفضيل أحد الرجلين على صاحبه يغنى أو يفيد ؟ نعم ، ليس من هذا الحكم بدٌّ ، لأنه تقرير الحق الواقع ، وفى هذا الحكم نفع عظيم ، لأنه وضع للأشياء فى نصابها .. » .

ولا يعنينا ذكر الحكم . الذى اطلقه على الشاعرين لأننا لا نراه محايداً فيه ، وإنما يعنينا توضيح مدى المفارقة فى موقف هؤلاء النقاد بين النظر والتطبيق ، وأنهم كانوا يرنون بأبصارهم نحو أفق بعيد بينما أقدامهم راسخة فى واقع سلفى ، كانوا يحاسبون

---

(٤٧) يراجع .. فصل « المعارضة فى شعر شوقى » فى :
شعر شوقى الغنائى والمسرحى ص ٤٥ .
(٤٨) الديوان فى الأدب والنقد ص ١٥٠ .
(٤٩) شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ . ط . دار المعارف ص ١٢٨ .
(٥٠) حافظ وشوقى ص ١٩١ .

شوقى على استلهامه حساباً عسيراً ، ونسوا أنهم يغترفون من نفس المعين الذى انتقدوه عليه.. بل إن الآمدى لم يصدر حكمه على أبى تمام والبحترى إلا بعد دراسة مستقصية ، بينما كانت أحكام العقاد وطه تقوم على مبحث جزئى ودرس قاصر .

(جـ) كذلك نجد عندهم مصطلحات مثل : الشاعر المطبوع ، وشعر الطبع فى مقابل شعر الصنعة والتكلف . فهيكل يرى أن شوقى « شاعر مطبوع يفيض عنه الشعر ، كما يفيض الماء من النبع وكما ينهمر المطر من الغمام »[٥١] .

وطه يرى أن حافظ وصل إلى منزلة « لا يصل إليها الشعراء إلا أن يكونوا مطبوعين »[٥٢] .

والعقاد يفرق بين « شعر الطبع القوى وشعر القشور والطلاء »[٥٣] ، ومرة أخرى يذكر – مغاليا – « أن شعر الصنعة بلغ فى ديوان شوقى ذروته العليا ، وأن شعر الطبع عنده خلا من مزية خاصة ينفرد بها .. »[٥٤] .

(د) كما يرد فى نقدهم مصطلحات أخرى مثل « الحشو » و « حسن التخلص »[٥٥] وحديث عن « اللفظ النابى » وعدم ملائمته لموضعه .. والإشارة إلى ثقل الحروف التى تشكل البيت .. وهو ما كان يطلق عليه قديماً « تنافر الحروف » و « الغموض فى المعنى »[٥٦] .. الذى أتهم به أبو تمام فى القرن الثالث الهجرى .

(هـ) ويلاحظ أيضاً اهتمامهم بـ « التشبيه » أكثر من غيره من الصور البيانية – بينما الاستعارة أهم منه ، والشعراء يوظفونها أكثر – ولكن نقاد الرومانسية أمثال العقاد ونعيمة وطه وعبد الرحمن شكرى اهتموا بالتشبيه . وفصلوا الحديث عنه كثيراً . فالعقاد يخاطب شوقى ليعلّمه درساً فى الشعر قد ينفعه ، (وهو يلبس قناع الأستاذية كثيراً وهو ينقد شوقى .. !!) ويقول له : « أعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يحصى أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ،ويكشف لك عن لبابه وصلته بالحياة »[٥٧] .

---

(٥١) مقدمة الشوقيات ، ص ٨ .

(٥٢) حافظ وشوقى ، ص ١٣٥ .

(٥٣) الديوان فى الأدب والنقد ص ٢١ .

(٥٤) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٣٢ .

(٥٥) الغربال ص ١٤٩ ، ١٥٢ .

(٥٦) حافظ وشوقى ص ٨٨ – ٩٠ .

(٥٧) الديوان فى الأدب والنقد ص ٢٠ .

ومرة أخري يأخذ العقاد على شوقى اعتماده على التراث القديم والواقع الصحراوى فى أخيلته وصوره ، ثم يعلق على هذا بقوله : « إن الشاعر الغربى لا يرتضى هذا التشبيه »[٥٨] .

وعناية هؤلاء النقاد بالتشبيه وحده تدل على أنهم لم يتعمّقوا كثيراً فى المباحث البلاغية والأسلوبية ، التى تتصل بصميم العملية الشعرية .. وإنما كانت ملاحظاتهم فى النقد تدور حول العام لا الخاص .. وفى إطار المعنى وليس التركيب ، وفى ظل المنظور التراثى ومصطلحاته فى البلاغة والنقد بعيداً عن أىّ تأثر بدراسات غربيّة حول الأسلوب والصورة والإيقاع .

٤ - التعميم غير الموضوعى :

الشاعر الإحيائى - مثل شوقى - شاعر غيرىّ يعبر عن غيره بأكثر مما يعبر عن ذاته ، وحين جاءت الرومانسية قلبت الأمر إلى نقيضه وصار الشاعر ذاتياً يعبر عن نفسه بالدرجة الأولى . واتساقاً مع هذا الفهم الجديد كان هجوم نقادها على شعر شوقى منصباً - فى مجمله - على ما يعرف « بشعر المناسبات » . وكل القصائد التى توقف عندها العقاد وطه ونعيمة تدخل فى هذا الإطار ، وقد وقفوا عندها رافضين بشدة ، لأنها لا تصور شخصية الشاعر . وقد فاتهم أن يختبروا معاييرهم النقدية على مجالات أخرى من شعره . لكنهم وجدوا فى هذه النماذج - وهى بالطبع ليست أفضل شعره - ضالتهم المنشودة ، ومن ثم راحوا يهاجمون الرجل - فى حياته وبعد موته - بالحق حينا .. وبالباطل فى كثير من الأحيان .

وهناك ظاهرة تشيع فى نقديهم وهى التعميم فى الأحكام ، فقد كانوا يأخذون من مقولتهم فى نقد قصيدة .. أو بيت .. أو معنى .. أو صورة .. أو حتى كلمة ذريعة ليهاجموا شعره كله ، ونعيمة يعبر عن هذه الظاهرة بسخرية .. نجدها عند كل زملائه فيقول : « عودتنى جرائدنا ومجلاتنا المباركة ان أسمع كل يوم تقريباً بشاعر « لا يشق له غبار » . وحين عرفت هؤلاء الشعراء (يقصد بشعراء المناسبات ومنهم شوقى) ألفيتهم وغبار الدهور الخالية فوقهم قامات كأنهم ليسوا من أبناء اليوم ، ولا يشعرون بدق أنباض حياة اليوم »[٥٩] .

---

(٥٨) المصدر السابق ٣٧ .

(٥٩) الغربال ١٤٦ .

ومن التعميم غير الموضوعى أيضاً قول طه حسين « أن بيتا عند أبى تمام يعدل قصيدة شوقى كلها »[٦٠] .. وقوله – مبالغاً – إن « بيتاً واحداً من شعر مطران يدلك على مذهبه ، بينما لا يدلك على هذا عند حافظ وشوقى إلا الديوان بأكمله »[٦١] .

ولم يكن هؤلاء النقاد يتخذون من التعميم مطية للهجوم فحسب ، وإنما للسبّ والشتم أحياناً ، والطعن فى وطنيته وثقافته ومعرفته باللغة والتاريخ أحياناً أخرى . بل إنهم كانوا يتجاوزن الشاعر وشعره إلى قرائه وجمهوره .

٥ – الوحدة العضوية :

هناك نظرات نقدية عند هؤلاء النقاد ، لا تخلو من جدة وموضوعية مثل : موقفهم الصارم من تقليد بدء القصيدة بالغزل أياً ما كان المحور الأساسى الذى كتبت من أجله .. ومناداتهم بضرورة تحقق وحدة تنتظم القصيدة ، وهو ما أسموه بـ « الوحدة العضوية » . فالعقاد فى مناقشته لقصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل يرى أنها تتسم بالتفكك والإحالة والتقليد والعناية بالأعراض دون الجواهر .

ولا يعنينا بيان ما ورد فى بعض آراء العقاد هذه من تجنٍ ومغالطة ، وإنما نشير إلى دعوته إلى وحدة ، تربط أجزاء القصيدة غير وحدة الوزن والقافية ، حيث يقول إن « القصيدة ينبغى أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه ، حيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها » .

ويمضى العقاد فى توضيح هذه القضية فيذكر أن « القصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه ، إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة ، أو هى كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها ، ولا قوام لفن بغير ذلك .. » ويرى العقاد أن هذه الوحدة جوهر الشعر ، وأنه « متى طلبت هذه الوحدة المعنوية فى الشعر فلم تجدها فأعلم أنه ألفاظ ، لا تنطوى على خاطر مطرد أو شعور كامل بالحياة »[٦٢] .

ووعى معظم هؤلاء النقاد بقضية الوحدة هذه يتسق مع التغير الرئيسى الذى طالبت

---

(٦٠) حافظ وشوقى ص ٣٨ .
(٦١) حافظ وشوقى ص ١١ .
(٦٢) الديوان فى الأدب والنقد ص ١٣٠ .

به الرومانسية فى المقام الأول .. وهو التغير فى المضمون ، فقد اهتمت الرومانسية فى بداياتها بإحداث ثورة فى المضمون أكثر من اهتمامها بقضايا الشكل .. وإن كان هذا لا ينفى أن التغير فى المضمون أدى فى النهاية إلى تغير فى الشكل .

ولم يكن غريبا والأمر كذلك أن نجد هؤلاء النقاد الأربعة يركزون على المعنى والمضون أكثر من غيرهما . وهيكل – على سبيل المثال – فى تحديده لسمات شعر شوقى يهتم بالمضمون والموضوع أكثر من عنايته بالشكل والأسلوب[٦٣] .

والذى لا شك فيه أن حديث هؤلاء النقاد عن وحدة القصيدة كان من أكثر العناصر إيجابية رغم ما فيه من مبالغة أحيانا .

* * *

التقويم :

من المفترض أن يكون هؤلاء النقاد أكثر تقدمية وموضوعية من نقاد مرحلة الإحياء ، لكن الأمر لم يطرد على ما ينبغى ، خاصة فيما يتصل بالنقد التطبيقى . فقد كان نقدهم – فيما يتعلق بشوقى خاصة – يتسم بذاتية مفرطة وجموح غير مبرر ، فقد كان لكل ناقد منهم غرباله الخاص ، وموازينه التى « ليست مسجلة لا فى السماء ولا على الأرض ، ولا قوة تدعمها وتظهرها قيمة صادقة سوى قوة الناقد نفسه »[٦٤] .

وقد أدت هذه الذاتية إلى تجاوزات وتعميمات لا دليل عليها ولا مبرر لها . فقد كان النقد فى تصورهم معركة والمنقود عدوا ينبغى هزيمته بالضربة القاضية من أول جولة . وطه حسين يعلن بأنه متمسك بما قال من آراء عن حافظ وشوقى وأنه « مستعد أحسن استعداد للنضال عنها والذود دونها »[٦٥] والعقاد فى تقديمه للغربال يؤكد هذه الروح العدوانية فيذكر أن « الفلسفة قد ترمى بغير تسديد ، أما النقد فإنه يسدد السهم إلى هدف قبل أن يرميه ، ولابد للناقد أن يصيب عامدا إلى الإصابة أو غير عامد ، ومنصفا أو غير منصف ، يصيب الناس إن لم يصب المنقود ، وقد يصيب الناس والمنقود معا »[٦٦].

وتحول النقد عندهم إلى معركة جعلهم يصرون على إصدار الحكم على من ينقدون . وكانت أحكامهم – فى جملتها – اتهامات وسهاما مصوّبة إلى شوقى مرة .. وإلى شعره

(٦٣) مقدمة الشوقيات ص ٩ وما بعدها .
(٦٤) الغربال ص ١٦ .
(٦٥) حافظ وشوقى ص هـ .
(٦٦) الغربال ص ٩ .

أخرى .. وإلى جمهوره مرة ثالثة .. وإلى كل هؤلاء الثلاثة أحيانا . واتساقا مع هذه النظرة كانت أحكامهم لا تخلو من السب والتعريض والسخرية ، من ذلك قول العقاد « والآن .. يجىء شوقى فيتماجن ويتصابى فى مطلع قصيدة ينتظر بها مستقبل أمة ويقول فيها :

قد صارتِ الحالُ إلى جِدّها   وانتبَهَ الغافلُ من لعبِه

ويجىء أناس ممن طمسَ الله على بصائرهم فيقولون عن هذا المقلد للمقلدين الجامدين ، أنه مجدد وأنه عصرى ، بل إنه شاعر العصر . »[٦٧]

ونعيمة يدور فى نفس الفلك فيقول ساخرا « لقد سمعتُ بدرر شعرية كثيرة ، ولما أعملتُ فيها طرف المبرد وجدتها صدفا لمّاعا ، وقد حدثنى الكثير كما حدثتنى الكتب عن « معجزات » شعرية ، ولما فحصتها وجدتها خزعبلاتٍ عروضية ، تبهر البسيط وتخدع المغفل ..[٦٨] » .

ويبدأ طه حسين نقده لقصيدة أسماها - على سبيل التهكم - « الشوقية الجديدة » فيقول : « لغيرى أن يمدح شوقى بلا حساب ، أما أنا فلا أريد أن أمدح ولا أريد أن أذم ، وأنما أريد أن أنقد وأن أوثر القصد فى هذا النقد ، وأظن أن شوقى يؤثر النقد المنصف على الحمد المسرف ، وأظن أنى أجل شوقى وأكبره بالنقد أكثر من إجلالى إياه بالتقريظ والثناء ، فقد شبع شوقى ثناء وتقريظا ، وأحسبه لم يشبع نقدا بعد ».[٦٩]

هكذا كانت رغبة الهجوم عندهم أقوى من نية النقد .

وطه حسين يدافع عن نفسه وربما عن زملائه أيضا فيذكر أنه يصعب الجمع بين المعاصرة والحياد ، فيقول « كذلك يعجز الأحياء عن أن ينصف بعضهم بعضا ، لأن شهوات الرضا والسخط وعواطف الحب والبغض وأهواء التعصب والتحزّب تفسد عليهم أعمالهم ، فتدفعهم راضين أو كارهين إلى الغلو حينا وإلى التقصير حينا آخر ».[٧٠]

وحجة المعاصرة هذه حجة واهية ، فهى لم تمنع كثيراً من النقاد من إنصاف معاصريهم ، مثل على بن عبد العزيز الجرجانى (ت ٣٩٢ هـ) فى كتابه « الوساطة بين المتنبى وخصومه » . وفى العصر الحديث لم تمنع المعاصرة المرصفى من الكتابة الموضوعية عن الباردوى والإشادة به .

---

(٦٧) الديوان فى الأدب والنقد ص ٤٣ .
(٦٨) الغربال ص ١٤٦ .
(٦٩) حافظ وشوقى ص ٨٤ .
(٧٠) المصدر السابق ص ١٥٦ .

ومما يؤكد أن حجة المعاصرة التى تذرع بها طه حسين وسيلة للدفاع عن نفسه وعن زملائه واهية أيضا أن بعض هؤلاء النقاد ظل على عداوته وخصومته . الفنية لشوقى إلى ما بعد وفاته بنحو ثلاثين نسة ، فالعقاد يقول عن شوقى سنة ١٩٥٧ إنه « لا شخصية هناك فى قصائده ولا فى رواياته ، ولا يخصه شيء من شعره إذا صرفنا النظر عن براعة القالب وطلاوة اللفظ ونغمة الأداء »(٧١) .

هذه هى الصورة التى نخرج بها من دراسة هؤلاء النقاد الأربعة ، والتى يتضح منها عدة أمور :

الأول : أن هؤلاء النقاد الأربعة : العقاد – طه حسين – ميخائيل نعيمة – هيكل ، يمثلون النقد العربى الرومانسى خير تمثيل ، ويعد نقدهم فى شوقى صورة مصغرة للإطار العام الذى دارت حوله قواعدهم النقدية على مستوى النظر والتطبيق .

ثانيا : أنهم ركزوا نقدهم حول الشعر بالدرجة الأولى فيما يتصل بشوقى ولم يقفوا وقفات جادة عند أعماله النثرية أو مسرحه الشعرى – باستثناء « قمبيز فى الميزان » للعقاد .. التى لا تعد فى تقديرى نقدا .. وأنما هجوما غير مبرر على شوقى ، الذى يتهمه العقاد فيها اتهامات بعيدة عن أى منطق .

ثالثا : كان نقاد شوقى هؤلاء غير موضوعيين فى نقدهم وغير مجددين فى كثير من نظراتهم . ولم تكن فى نقدهم علاقة قوية بين النظر والتطبيق ، فقد كانوا تقدّميين فيما يتصل بالماهية والوظيفة ، وسلفيين فيما يتصل بالدرس التطبيقى للشعر .

رابعا : قادت النظرة الواحدية والنزعة الذاتية هؤلاء النقاد إلى الكتابة فى النقد بطريقة غير موضوعية بل وغير أخلاقية أحيانا ، لذلك فإن نقدهم أقرب إلى الانطباعية والتأثرية ، وعلى هذا نجدهم يتفاوتون فى الحكم على شوقى . وكان أكثرهم ضراوة وعداوة العقاد ثم طه حسين ثم نعيمة .. وربما كان هيكل هو الوحيد الذى تميز بالحياد والموضوعية فيهم .

خامسا : لقد شغل شوقى ونقاده – إن لم نقل خصومه – صفحةً من صفحات التاريخ ، نرجو ألا تتكرر .. فليس هناك شاعر أو إنسان فوق النقد ، لكن النقد يجب أن يعتصم بحياد القاضى وموضوعية العالم ..!!

---

(٧١) مجلة « الهلال » القاهرة – أكتوبر ١٩٥٧ .

الفصل الثامن
الحوار الأدبي بين شوقى .. و .. حافظ

لدى كل شعب فى الحوادث عدة
وعدتنا ندب التراث المضيع
فيا ضيعة الأقلام إن لم نقم بها
دعامة ركن المشرق المتزعزع
حافظ إبراهيم

أحمد شوقى وحافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٢) .. علمان من أعلام شعرنا العربى ، ويندر أن يدور حديث عن واحد منهما دون أن يرد ذكر الآخر[1] .. وهذه الظاهرة « ظاهرة التلازم بين شاعرين ، ليست جديدة فى تاريخ أدبنا العربى ، حيث نجد مجموعة من الشعراء يقترن بعضها بالآخر اقتران الدّالة بالمدلول مثل جميل بن معمر شاعر الغزل العذرى وعمر بن أبى ربيعة شاعر الغزل الصريح - جرير والفرزدق أهم شعراء النقائض فى العصر الأموى - أبو نواس شاعر الخمر والمجون وأبو العتاهية شاعر الزهد والتصوف وهما من رواد التجديد فى الشعر العباسي - أبو تمام والبحترى اللذان يعدان من أهم شعراء القرن الثالث الهجرى - المتنبى وأبو العلاء اللذان يمثلان قمة نضج الشعر العربى فى القرنين الرابع والخامس .. وتستمر هذه الثنائيات إلى أن نصل إلى شوقى أمير الشعراء .. وحافظ شاعر النيل . ومن عجب أن يولد الشاعران ويموتا فى تاريخ واحد أو متقارب جداً .. كما أن كليهما تجرى فى عروقه دماء تركية ، وأن كليهما عاش مرحلة اجتماعية وتاريخية واحدة . وبالتالى كانا ينتميان إلى مدرسة أدبية واحدة ، كما كانا عند كثير من النقاد قطبى المرحلة الأدبية التى عاصراها ، فالعقاد حين كتب كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » (١٩٣٦) جعل أول شاعر فيه حافظ وآخر شاعر شوقى ، وطه حسين أصدر كتابا سنة ١٩٣٣ أسماه « حافظ وشوقى »، والأمر كذلك عند معظم مؤرخى الشعر العربى الحديث .

* * *

(١) عبر حافظ عن هذا التلازم بسخريته المعهودة فقال : « أنا وشوقى مثل البيض والسميط » .

ومن عجب أيضا أن هذين الشاعرين اللذين اختلف فى تقويم تراثهما نقاد الرومانسية وغيرهم .. لم يكن بينهما أى قدر من الخلاف أو الخصومة ، وسوف أثبت ذلك من خلال النصوص التى قالها كل منهما فى رفيق درية معبراً فيها عن رؤيته له وموقفه منه .

قصيدة حافظ فى مبايعة شوقى :

اجتمع كثير من شعراء العربية ونقادها فى حفل أقيم فى دار الأوبرا بالقاهرة يوم ٢٩ ابريل ١٩٢٧ لمبايعة شوقى « أميراً للشعراء » .. ولم يكن شوقى بحاجة إلى تأييد واعتراف أى من الموجودين بقدر ما كان يحتاج إلى ذلك من حافظ منافسه الأول .. خاصة وأن بعض خصوم شوقى حاولوا - بالفعل - أن يثنوا حافظ عن مبايعة شوقى .. لكن حافظ استمع ولم يستجب ، وذهب يلقى قصيدة المبايعة .

وقصيدة حافظ هذه - التى تبلغ ثمانية وتسعين بيتا - لا تعبر عن حب حافظ لشوقى فحسب ، بل تكشف أيضا عن متابعته المتأنية لشعره واستيعابه له ، بل لقد أوضحت لى جانبا هاما فى شوقى لم اكتشفه من قبل ، ولا أخال أحدا من الدارسين توصل إليه .. وهو تأثير الشعر الفارسى على شوقى . إن كل الدارسين - فى إطار الأدب المقارن - حاولوا أن يربطوا شوقى بالثقافة الفرنسية .. أو الانجليزية .. أو حتى اليونانية القديمة .. لكن أحدا لم يشر إلى تأثره بالأدب الفارسى .. وأشهد أن هذه ناحية جديدة يجب أن يهتم بها دارسو شعر شوقى .

ويفتتح حافظ القصيدة مشيدا ومتغنيا - عن حب وود - بشعر شوقى ونثره فيقول[٢] :

بلابلَ وادى النيل بالمشرق اسْجعِى ... بشعر أمير الدولتيْن ورجِّعى

أعيدى على الأسماعِ ما غردتْ به ... يراعةُ شوْقَى فى ابتداءٍ ومقْطعِ

ويستمر فى هذه المقدمة مشيدا بشعر شوقى فى كل مناسبة أو موضوع .. وأن شوقى ليس مصدر فخر لمصر فحسب ، بل أنه مصدر فخر « أهل الشرق فى أى مجتمع . » ويمضى فى حديثه عن شوقى فيقول :

---

(٢) حافظ إبراهيم : ديوان حافظ إبراهيم .
تحقيق أحمد أمين - أحمد زين - إبراهيم الإبيارى ط . المطبعة الأميرية ، القاهرة ، سنة ١٩٥٥ ، ص ٧٧ .

لئن عجبوا أنْ شابَ (شوقى) ولم يزلْ فتىَ الهوى والقلب جمُّ التواضعِ
لقد شاب من هول القوافي ووقعِها وإتيانه بالمعجز المتمتع
كما شيبتْ هودٌ ذؤابةَ أحمدٍ وشيبتْ الهيجاءُ رأسَ المدرّع

وحافظ يشبه شوقى هنا بالرسول عليه السلام ، فسورة « هود » فى القرآن الكريم بما فيها من آيات الوعيد شيبت شعر الرسول ، كذلك شيب الشعر شعر شوقى . وفى هذا التشبيه مبالغة بلا شك ، ولكن حافظ يردفه بتشبيه مماثل حين يشبه شوقى مرة أخرى بموسى عليه السلام .. فشوقى لم يكن يلقى قصائده .. وهو حين يستعين بآخر لإنشادها فهو - بهذا - يشبه موسى عليه السلام ، حين جاء قبله بهارون .. وهو يعبر عن هذا المعنى قائلا :

يعيبون (شوقى) أن يُرى غير منشدٍ وما ذاك عن عَىّ به أو ترفُّع
وما كان عابًا أن يجى بمنشد لآياته أو أنْ يجى بمسمِع
فهذا (كليمُ الله) قد جاء قبلَهُ (بهارون) ما يأمره بالوحى يَصدعِ

وهذه المبالغة فى التشبيه من حافظ ليست إلا تعبيرا عن إعجابه الشديد بشوقى .

وبعد هذه المقدمة - التى يشيد فيها بشوقى - ينتقل إلى الحديث عن شعره بدرجة تشى بأنه يعرف شعر صاحبه معرفة الخبير المحيط بكل ما قال فى أى مجال من مجالاته المتعددة .. وهو يبدأ هذا الجزء بقوله :

بلغتَ بوصف النيل من وصفك المدَى وأيام (فرعون) ومعبوده (رع)
وما سُقْتَ من عادِ البلادِ وأهلها وما قُلتَ فى أهرام (خوفو) و (خفرع)
فأطلعتها شوقيّةً لو تنسقت مع النيراتِ الزُّهرِ خُصَّتْ بمطلع

ويعود حافظ مرة أخرى إلى التشبيه فيشبه القصيدة الشوقية بالنجوم المنيرة المزهرة .. التى تطلع على الناس فتزيل ما هم فيه من ظلام ، وهذا عزف على وتر الإشادة والإعجاب الذى يبدو بوضوح خلال القصيدة كلها .

وبعد أن يشير حافظ فى هذا الجزء الثانى من القصيدة إلى الكثير من القصائد التى كتبها شوقى .. يعود فيؤكد إعزازه وتقديره فيقول :

تملكتَ من مُلْكِ القريضِ فسيحَهُ فلم تبقِ يا شوقى لنا قيدَ إصْبع

وفى محور ثالث من عناصر القصيدة ينتقل حافظ إلى الحديث عن خصائص شعر شوقى وسماته ، والمصادر التى يستمد منها منابع الوحى ومصادر الإلهام ويحددها فى : التراث العربى .. والثقافة الفرنسية .. والشعر الفارسى .. فكأن (حافظ) ناقد

خبير ، لفت الأنظار لأول مرة إلى تأثير الشعر والأدب الفارسى على شعر شوقى .. وهو يعبر عن هذا التأثير الفارسى بقوله :

وإن خطرتْ ذكرى الفحول بفارسٍ ‏ ‏ وما خلَّفوا فى القولِ من كلِ مُشْبع
أتـانـا بـروضٍ من ريـاضهم ‏ ‏ و « حافظُهم » فيه يُغنى ويرتع

حافظ يشير هنا إلى أثر الثقافة الفارسية وهى واردة فى مجال دراسة شعر البارودى وشوقى وأحمد رامى وغيرهم .. فشاعرنا يشبه شعر شوقى بشعر الفرس ولا سيما فى مجال وصف الطبيعة .. ويستمر حافظ فى المبالغة مادحا شوقى ليقول إن حافظ الشيرازى ليقف مشدوها فى روضة شوقى الشعرية .

ويؤكد حافظ فى مجال الموازنة بين شوقى وشعراء عصره أن شوقى شاعر لا يقارن ولا يبارى ، وأنه قادر على قول الشعر فى الوطن أو فى المنفى وفى حال السرور أو الغضب .. وفى مقام الفرح أو الحزن .

فقـل للذى يبغِى مـداهُ منافسـا ‏ ‏ طمعتَ لعمرُ الله فى غير مَطْمع
فـذلـك سيف سلَّهُ الله قـاطـعُ ‏ ‏ فـأيَّانَ يَضْربْ يفرْ درعًـا ويقطع

وفى محور تال يعود حافظ إلى الهدف الرئيسى من قصيدته ، وهو مبايعة شوقى .. شاعر مصر والعروبة فيقول له :

أميرَ القـوافى قـد أتيْتُ مبايعًـا ‏ ‏ وهذى وفودُ الشرق قد بايعت معى

ثم ينتقل بعد هذا إلى الحديث عن وظيفة الشعر – من وجهة نظره .. ونظر شوقى أيضا باعتبارهما حصاداً لمدرسة ومرحلة واحدة – وهى نفس الوظيفة الأخلاقية التهذيبية ، التى تمسك بها شعراء الإحيائية ونقادها .. فيقول :

ففى الشعر حثُ الطامحين إلى العُلا ‏ ‏ وفى الشعر زهدُ الناسكِ المتورع
وفى الشعر ما يغنى عن السيفِ وقعُه ‏ ‏ كما روع الأعداءَ بيتُ (لأشْجَع)
وفى الشعر إحياءُ النفوس وريُّها ‏ ‏ وأنتَ لريِّ النفسِ أعْذبُ منبع

وبعد هذه الإشارة إلى دور الشعر فى إحياء النفوس وإنهاض البشر ، يطلب من شوقى أن ينبه بشعره عقولاً طال رقادُها ، وقلوبًا بَعُدَ فى الذل أَسْرها ، وليس سوى بيان شوقى داعياً ومؤثرا .

ثم ينتقل فى المحور الخامس والأخير مشيرا إلى أن الشعر قد مل التقليد ، وآن له أن يجدد فى مضامينه وأخيلته .. وحافظ يربط ربْطا ذكيا بين تخلف الشعر وتخلف الأمة ، وهو يعبرّ بالتالى عن رغبته فى يقظة شاملة لكليهما ، من هنا يمضى فى المقارنة بين حالتى الشعر

والمجتمع فى القديم والحديث ، ليؤكد أنه لاصلاح للشعر أو المجتمع إلا بأسباب الحضارة الجديدة ، والوعى بما أصاب الحياة من تطور وتجديد .. وهو يقول فى هذا المعنى :

ملأنا طباقَ الأرض وجْدًا ولوعةً   بهندٍ ودعْدٍ والربابِ وبوْزَع
وملّت بناتُ الشعر منّا مواقفا   بسقط اللِّوَى و (الرقمتيْن) و (لَعْلَعِ)
وأقوامُنا فى الشرْقِ قد طال نومُهم   وما كان نومُ الشعر بالمتوقع
تغيرتِ الدنيا وقد كان أهلها   يرون متونَ العِيسِ ألْينَ مضجع
وكان بريدُ العلم عِيراً وأيْنَقا   متى يُعْيها الإيجافُ فى البيدِ تظلع
فأصبحَ لا يرضى البخارَ مطيَّةً   ولا السلكَ فى تيَّاره المتدفع
وقد كان كل الأمرِ تصويبُ نبلةٍ   فأصبح بعضُ الأمر تصويبُ مدفع
ونحن كما غنى الأوائلُ لم نزلْ   نغنى بأرماحٍ وبيضٍ وأذْرُعِ

ويبدى حافظ - من خلال هذه المقارنة - ضيقة الشديد بتخلف واقعه ويطلب من المجتمع أن يتجاوز البكاء على الماضى إلى ضرورة الوعى بالحاضر ، حتى نرأب الشمل المتصدع ونعيد للشرق نهضته ووحدته .. وهو يطلب من شوقى أن يدير شعره حول هذه الغاية النبيلة من أجل إعادة مجد النيل والشرق .. فيقول :

عرفنا مدىَ الشىء القديمِ فهل مدىً   لشىءٍ جديدٍ حاضرِ النفع مُمتع ؟
لدى كلِ شعب فى الحوادث عدةٌ   وعدتُنا ندْبُ التراثِ المضيَّع
فيا ضيعةَ الأقلام إنْ لم نقمْ بها   دعامةَ ركنِ المشْرقِ المتزعزع

هذا بصفة عامة هو الإطار الفنى لقصيدة حافظ إبراهيم فى شوقى ، ومن خلال هذا الإطار يتضح مدى التقدير والإعجاب للشاعر وشعره .. كما يبدو أيضاً أن حافظ قد ربط الظاهرة الأدبية بالواقع الاجتماعى لها .. وحرص من خلال الحديث عن الشعر والشاعر أن يخاطب الأمة والمجتمع .. وأن ينادى باليقظة وأن يحض على الوحدة . فالأقلام إن لم تكن لها دور فى تطوير الحياة والأحياء .. والشعر والمجتمع فما أضيعها .. وما أضيع الوقت والجهد اللذين ضاعا فى سبيلها .

قصيدة شوقى فى رثاء حافظ :

كما حرصنا على أن نرسم صورة لشوقى من خلال قصيدة حافظ ، سنسير على نفس النسق لنرى صورة حافظ من خلال القصيدة التى كتبها شوقى رثاء له فى أواخر يوليو ١٩٣٢ .. فقد سبق حافظ صديقه إلى الدار الآخرة بحوالى ثلاثة شهور . وهذه الرحلة

المشتركة فى الحياة والموت دلالة على أن القدر قد أراد لهما هذه الصحبة فى الحياة والفن .
وهناك رابط آخر مشترك يجمع بينهما - وإن لم ينتبه إليه كثيرٌ من الدارسين أيضاً - وهو أن هناك دماء تركية تجرى فى عروق كل منهما .. حيث أشار بعض الدارسين إلى تركية شوقى ومصرية حافظ ، فنسوا أو تناسوا أن والدة حافظ هى السيدة هانم بنت أحمد البورصة لى ، من أسرة تركية الأصل كانت تسكن القاهرة[٣] .

لقد كانت تركية حافظ أقرب إلى الشعبية أما تركية شوقى فكانت ألصق بالأرستقراطية .. لذلك وضح أثر الانتماء التركى فى الحياة والشعر عند شوقى دون حافظ .

انتقل حافظ إلى جوار ربه فى الساعة الخامسة من صباح الخميس ٢١ يوليو ١٩٣٢ .. وكان وحيداً لم يتزوج ، فمات فى صمت فى منزله بالزيتون ، هذا بينما كان شوقى يقضى فترة صيف بالإسكندرية ، ويبدو أن صحته لم تكن على ما يرام ، فقد كان هو الآخر قاب قوسين أو أدنى من الموت ، وحاول المقربون منه أن يخفوا النبأ عنه ، لكنه وصل إليه فى النهاية .. فرثاه شوقى بمرثية حارة نستطيع من خلالها أيضاً أن نكتشف صورة حافظ عند شوقى ومدى تقديره لصاحبه ووفائه له .. والقصيدة تبلغ اثنين وخمسين بيتاً ، ويبدأها على هذا النحو من التحسر والألم[٤] .

قد كنتُ أوثر أنْ تقول رثائِى ... يا مُنْصِفَ الموتى من الأحياءِ
لكن سبقتَ وكلُّ طول سلامةٍ ... قــدرٌ وكــلُّ مَنيــةٍ بقضــاءِ

وبعد أن يشيرُ إلى أنه قد التقي فى العالم الآخر بأستاذه ووالده الروحى الإمام محمد عبده ، يصرح بأنه يتمنى لو يفديه بنفسه .. وأن الحساد - رغم سعيهم - لم يؤثروا فى العلاقة بين حافظ وبينه ، كمال أنهم عجزوا عن تحطيم صرح مكانته الأدبية ، فمن الذى يستطيع أن يحطم نجم الجوزاء ؟ ثم يذكر أنه لم ينس قصيدته الغراء التى بايعه فيها بإمارة الشعر .. مؤكداً ما كان بينهما من مودة ووفاء فيقول :

بــالأمس حلَّيتنى بقصيــدةٍ ... غــراءَ تُحفظ كاليــدِ البيضاء
غِيظَ الحسودُ لها ، وقمتُ بشكرها ... وكما علمتَ مودتى ووفائى
فى محفل بَشَّرتَ آمالى به ... لمَّا رفعتَ إلى السماء لوائى

ثم يعبر بعد ذلك عن أثر الشاعر على السودان الشقيق : فارساً وأديباً ، حين سافر

(٣) المصدر السابق ص هـ .
(٤) أحمد شوقى : الشوقيات ط المكتبة التجارية ، القاهرة ، ١٩٦١ ، جـ ٣ ص ٢ .

إليه أثناء خدمته فى الجيش ، ويشيد يشعر حافظ الذى لم يهج أحداً ولم يمدح إلا عن حق .. وأنه يشيع الموتى بحسن الثناء . وشوقى هنا يضع يده على أهم عنصرين فى تراث حافظ ، وهما شعر المدح .. وشعر الرثاء .. والرثاء على وجه خاص أهم عنصر فى تراث حافظ الذى يؤكد هذا بقوله :

إذا تصفحتَ ديوانى لتقرأنى وجدتَ المراثِى نصفَ ديوانى

والبيتان اللذان يوضح فيهما شوقى محاور شعر صاحبه هما :

قلمٌ جرى الحقبَ الطوالَ فما جرى يوماً بفاحشةٍ ولا بهجاء

يكسو بمدحته الكرام جلالة ويُشيِّعُ الموتَى بحُسْنِ ثناء

وكأنما الحديث عن فقد الصديق همٌّ لا يحتمل ، لذا نجد شوقى ينتقل فى جزء آخر من القصيدة إلى الحديث عن الإسكندرية وفضلها على الشعر والفن .. ثم بعد هذا يسألها عما أعدت من الدموع والأحزان وفاء لفقده :

ماذا حشدْتِ من الدموع «لحافظٍ» وذخرتِ من حزنٍ له وبكاء؟

ووجدتِ من وقع البلاء بفقدهِ إن البلاء مصارعُ العظماء

ثم ينتقل بعد هذا إلى الحديث عن مكانة حافظ فى الشعر ، وأنه شاعر كبير اهتزت لفقده الأمة العربية كلها ، تعبيراً عن مكانته الأدبية السامية :

هتفَ الرواةُ الحاضِرُون بشعره وحدا به البادرون فى البيْداء

لبنانُ يبكيهِ وتبكى الضادُ من حلبٍ إلى الفيْحا إلى صنعاء

عرْبُ الوفاء وفوْا بذمةِ شاعرٍ بانِى الصفوف مؤلِّف الأجزاء

ثم ينتقل بعد هذا انتقالة الخبير بأسرار شعر صاحبة ، مشيداً بأثر التراث العربى عليه ومحاولته أن يدعّم فنه بالثقافة الفرنسية وترجمته لرواية فيكتور هوجو « البؤساء » ، وشوقى هنا أيضاً يعترف بأن صاحبه واحد من بلغاء هذه الأمة ، المحافظين على لغتها ومجدها .. وهو يعبر عن هذا المعنى فى الأبيات التالية مستخدماً أسلوب التورية فى مطلع البيت الأول منها :

يا (حافظَ) الفصحى وحامىَ مجدها وإمامَ من نجلتْ من البلغاء

ما زلتَ تهتفُ بالقديم وفضله حتى حميْتَ أمانةَ القدماء

جددّتَ أسلوبَ « الوليد » ولفظَه وأتيْتَ للدنيا بسحْرِ الطَّائِى

وجريْتَ فى طلب الجديدِ إلى المدى حتى اقترنْتَ بصاحبِ « البؤساء »

وبعد الإشادة بمكانة حافظ وتوضيح أسرار شعره ، وحرصه على المحافظة على

التراث والتجديد فى آن واحد ، ينتقل شوقى مخاطباً صديقه فى العالم الآخر سائلاً إياه أن يشرح ما يمكن أن يكون وراء الموت من سلوى وراحة ، ويذكر له أنه قد آن الأوان لينسى ما كان فيه من بؤس ويأس - كان يسترهما حافظ بالبساطة والبشاشة حتى يخفف آلام من يلوذ به ويلجأ إليه - فقد انتقل إلى عالم الرحمة والعدل بين يدى خالقه ومولاه .

وينهى شوقى قصيدته ببيْتين يوضح فيهما أن شعر حافظ خالد على مدى زمان لا يضل ولا ينسى ولا يظلم أحداً ، حيث يعبر عن ذلك بقوله :

خلّفتَ فى الدنيا بياناً خالداً — وتركتَ أجْيالاً من الأبناء
وغداً سيذكرك الزمانُ ولم يزلْ — للدهر إنصافٌ وحسنُ جَزاء

على درب المسيرة :

هذه الرؤية المشرقة التى يصور بها كل من الشاعرين العظيمين صاحبه ، لم تكن حصاد سنوات متأخرة فى حياتيهما فحسب ، وإنما توطدت العلاقة الإنسانية الحسنة بينهما منذ وقت مبكر .

لقد ظهر هذان الشاعران فى عالم الشعر فى فترة متقاربة إلى حد ما ، وقد فشل كثير من الحساد فى أن يوغروا صدر كل واحد منهما على زميله ، خاصة حافظ الذى لم يكن قد وصل إلى ما وصل إليه صاحبه من استقرار ومكانة فى الحياة والشعر .

وحين فُصِل حافظ من الجيش وأحيل إلى الاستيداع قدّمه شوقى إلى رئيس تحرير « الأهرام » ليكون أحد موظفى الجريدة .

وهناك نصوص مبكرة تثبت مدى الصداقة التى كانت تربط بينهما منذ وقت مبكر ، فحافظ يذكر فى قصيدته قالها سنة ١٩٠١ - أن ليس هناك شاعر يستحق جائزة على الشعر فى عصره إلا شوقى ، ويعترف له بالأولية والسبق حتى عليه ، وهو يعبر عن ذلك قائلاً[٥] :

قل للأولي جعلُوا للشعر جائزةً — فيمَ الخلافُ ألمْ يُرشدكم الله ؟
إنى فتحتُ لها صدراً تليقُ به — إن لم تَحُلّوه فالرحمن حَلّاهُ
لم أخْشَ من أحدٍ فى الشعر يسْبقنى — إلا فتى مَاله فى السَّبْقِ إلّاهُ
ذاك الذى حُكِّمَتْ فينا يراعته — وأكرمَ الله والعباسُ مثْواهُ

(٥) راجع النص فى ديوان حافظ : ص .ر .
والعباس المذكور فى البيت المقصود به الخديو عباس حلمى الثانى .

وهناك مقطوعة أخرى قالها شوقي أيضاً سنة ١٩٠١ أيضاً يشيد فيها « بديوان حافظ » ويقرظه ، مما يؤكد حسن العلاقة بينهما منذ ذلك الوقت المبكر ، وشوقي يشبه فيها حافظ بشعراء العربية الكبار أمثال أبي تمام والمتنبي والبحتري ، ويعبر عن إعجابه بشعر صاحبه حيث يقول[٦] :

يا حافظَ الآداب والبطل الذى ... يُرجَى ليوم ٍ فى البلادِ عصيبِ
قلْ للأولَى خصُّوا اللآلىء بالهوى ... مثقوبةً أو غيرَ ذاتِ ثقوبِ
لا تسألوا الأصدافَ ماذا أوْدَعَتْ ؟ ... فى هذه الأوراقِ كلُّ عجيبِ

وحينما نفى شوقي إلى أسبانيا (١٩١٥ - ١٩١٩) خاطب صديقه (حافظ) فى إحدى قصائده قائلا :

يا ساكني مصر إنّا لا نزالُ على ... عهدِ الوفاء وإنْ غبنا مُقيمينا
هلَّا بعثتم لنا من ماء نهر كمو ... شيئاً نَبُلّ به أحشاء صادِينا
كلُّ المناهِل بعد النيلِ آسنةٌ ... ما أبعدَ النيل إلا عن أمانينا

وقد أثرتْ هذه الصرخة الحزينة على حافظ فكتب يردّ على صديقه قائلاً :

عجبتُ للنيل يدرِى أنّ بلبلَه ... صادٍ فَيسْقى رُبَى مصرٍ ويسقينا
واللهِ ما طابَ للأصحابِ مَوْرِدُه ... ولا ارتضوْا بعدكم من عيشهم لِينا
لم تنأ عنْهُ وإنْ فارقْتَ شَاطِئَهُ ... وقد نأينا وإنْ كُنّا مُقيمينا

وحين سمع حافظ بعودة شوقي من المنفى هزته الفرحة فكتب قصيدة طويلة (خمسة وخمسين بيتا) يعبر فيها عن فرحته بقدومه من الأندلس قبل أن يأتي ، وكان مقدراً لها أن تقال ساعة حضور الصديق الغائب ، ولكنه عجل بنشرها مخافة أن يلحقه القدر المحتوم ، كما ذكر هو - حافظ - فى رسالته إلى « الأهرام » التى نشرت مع القصيدة فى ١٤ أغسطس ١٩١٩ - وهو يستهل القصيدة بقوله[٧] :

وردَ الكنانةَ عبقريُّ زمانِه ... فتنظّرى يا مصرُ سحرَ بيانِه
وأتى الحسانُ فهنأوا مُلْكَ النهى ... بقيام دولته وعَوْدِ حَسَّانِه
النيلُ قد ألقى إليه بسمْعه ... والماء أمسك فيه عن جريانه
والزهرُ مصغٍ والخمائلُ خُشَّعٌ ... والطيرُ مستمعٌ على أفنانِه

---

(٦) راجع النص كاملًا فى :
محمد صبرى السربونى : الشوقيات المجهولة .
ط . دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٦١ ، جـ ١ ص ١٢٥ .
(٧) ديوان حافظ جـ ١ ، ص ٥٨ .

والقطرُ فى شوقٍ لأندلسيةٍ شوقيةٍ تَشْفيه من أشْجانه
يُصغى لأحمدَ إنْ شدا مترنمًا إصغاءَ أمة أحمد لأذانِه

ثم يعبِّر عن اعترافه بفضل شوقي على شعراء عصره وإعجابه الشديد به فيقول :

هذا امرؤٌ قد جاء قبلَ أوانِه إنْ لم يكن قد جاء بعدَ أوانِه
إن قال شعراً أو تسنّم منبراً فتعوذوا بالله من شيطانِه
تخذَ الخيالَ له بُراقا فاعتلى فوق السُّها يستنُّ فى إتيانه
هل للخيال والحقيقة منهل لم يبغِهِ الورّاد فى ديوانه
إنّا لنلهو إذ نَجِدُّ وإنه ليجدُّ ، إذْ يلهُو بنظم جُمانهْ

درس فى العظمة والإنسانية :

على هذا القدر من النبل والسموّ ، تبدو صورة حافظ عند شوقى ، وصورة شوقى عند حافظ - رحمهما الله ، فقدْ كانا أهم شاعريْن فى عصرهما ، ورغم ما قد توجبه المعاصرة من حسدٍ وضغينة ، فإن شاعريْنا كانا على مستوى رفيع من العظمة والإنسانية . فقد أدى كل منهما الدور الذى سمحتْ به ملكاته وقدراته ، ورغم اختلاف حظِّ كلٍ منهما فى الحياة ، فقد كان كل منهما لا يذكر صاحبه إلا بالخير ، ولا يسىء إليه سرًّا أوْ جهرًا ، وعاشا رفقة سامية ، وظلا على علاقة صادقة ، ترعى كثيراً من آداب الزمالة وعهود الصداقة .. كما ينبغى أن تكون .!!

على هذا القدر من السمو تتضح رؤية كل من الشاعرين للآخر ، وقد آثرت تقديم هذه الرؤية من خلال شعر كل واحد منهما فى الآخر ، ولعل فى هذه الصورة المشرقة لشاعرينا ما يساعد أهل زماننا على أن يقرأوا .. ويفهموا .. ويتعظوا .. ورحم الله حافظ حين يقول :

لا تحسبنَّ العلمَ ينفعُ وحدَه ما لم يُتوَّجْ ربُّه بخَلاقِ

ورحم الله (شوقى) حيث يقول :

إنما الأممُ الأخلاق ما بقيَتْ فإنْ همو ذهبتْ أخلاقهم ذهَبُوا

خاتمة

شوقى الظاهرة

يكاد ينفرد شوقى بين شعراء الأدب العربى الحديث يأنه « ظاهرة » فريدة ، لا بما فى شعره من سمات فنية فحسب ، وإنما أيضاً بتأثيره الشديد على كثير من شعراء الوطن العربى ... وبما أثار هذا الشعر من جدل وحوار بين الخصوم والأنصار ، الذين كانوا على طرفى نقيض - إلى حد كبير - فى تحديد مكانته الأدبية .

والعقاد - أبرز من حمل عليه فى حياته وبعد موته - يعلل ذلك بقوله : « كان أحمد شوقى علما فى جيله ، كان علما للمدرسة التى انتقلت بالشعر من دور الجمود والمحاكاة الآلية ، إلى دور التصرف والابتكار ، فاجتمعت له جملة المزايا والخصائص التى تفرقت فى شعراء عصره ، ولم توجد مزية ولا خاصة قط فى شاعر من شعراء العصر إلا كان لها نظير فى شعر شوقى من بواكيره إلى خواتيمه ، وربما تشابهت تلك الخصائص أو اختلفت وربما تساوت أو تفاوتت ، وربما كثرت أو قلت ، ولكنها على أية حالاتها موجودة على صورة من الصور فى كلام شوقى ، محسوبة بين غرره وآياته ، أو بين مآخذه وهفواته على نحو من الأنحاء .

جملة ما يقال عن مكان شوقى فى مدرسته - أنه كان صورة كبيرة لتلك المدرسة تشبه الصورة الصغيرة فى ملامحها ، ولكنها تكشف للناظر ما ليس ينكشف فى الصور الصغيرة لمن يريد التحقيق والتحليل ، ومثله فيما بينه وبين زملائه من فارق كمثل الرسم الذى يكبره الباحث ليرى فيه دقائق الخفايا من الشيات والظلال ، فهو هدف المتأمل والناقد ، وهو ملتقى الأنظار الفاحصة حيث ينبغى أن يلتقى للحكم على الصور جميعها من محمود ومنقود »[1] .

هكذا كان شوقى - الشاعر - علم مدرسة الأحياء ، المبشر بكثير من سمات التجديد ، وكان قمة فى هذا الاتجاه ، من هنا كان هدف المدرسة الرومانسية الجديدة بالنقد والهجوم ، ليكون الكلان عليه أوسع مدى وأشد تأثيرًا . هذا بينما كان فن شوقى

---

(١) راجع بالتفصيل رأى عباس محمود العقاد فى شوقى وشعره فى كتابيه :

- الديوان فى الأدب والنقد : (بالاشتراك مع إبراهيم عبدالقادر المازنى) ط القاهرة . (الثالثة) سنة ١٩٧٢ ، دار الشعب جـ ١ ، ص ٥ - ٥٦ ، جـ ٢ ، ص ١١٥ - ١٦٩ .

- شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ط القاهرة ، كتاب الهلال ، العدد (٢٥٢) يناير ١٩٧٢ ، ص ١٢٠ وما بعدها .

يرضى الذوق العربى الكلاسيكى الذى أجمع على اختياره أميرًا لشعراء العربية (١٩٢٧) . وقد ساعد على ذيوع شعره أيضًا إرتباط هذا الشعر بالمناسبات سواء على المستوى الوطنى المحلى أو القومى ، بل تجاوزه إلى تلمس ما يحدث فى الشرق عامة . وهو يعبر عن هذه الحقيقة بقوله[٢] :

رُبَّ جارٍ تلفتتْ مصرُ تولِيهِ   سؤالَ الكريمِ عنْ جِيرانه
بعثتنى معزِّيًا بمآقِى   وَطنى أو مُهنئًا بلسانه
كان شعرىَ الغناءَ فى فرح الـ   ـشرْقِ وكان العزاءَ فى أحزانه

ويساعد على تعليل جماهيرية شعر شوقى وذيوعه ، أن (شوقى) يكاد ينهى فى تاريخنا الأدبى صورة الساعر المرهف الملهم ، الذى تحركه التلقائية والطبيعة ، بأكثر مما تحركه محاولة منطقة الفكرة أو تعقيل الصورة ، لذا فقد كان يقول الشعر حتى وهو بين الناس .. « ولا يعرف جليسه أنه ينظم إلا إذا سمع منه بادئ ذى بدء نغمة تشبه النغم الصادر عن غور بعيد » . ويضيف سكرتيره أيضًا أنه كان « ينظم الشعر فى أى وقت شاء وفى أى مكان أراد » ، فكان ينظمه جالسًا وماشيًا ومسافرًا ومقيمًا ، وكان ينظمه وهو وحده ، وهو أيضًا مع أصدقائه أو زوّار ، كذلك كان ينظمه فرحًا وحزينًا ، كما كان ينظمه وهو مُجد لأى عمل أولاهٍ بأى منظر[٣] » .

ويؤكد اعتماد شوقى فى فنه على الموهبة والطبع تصوره العام لماهية الشعر ، سواء أجاء هذا التصور شعرًا أم نثرًا ، فهو يؤكد نفس الدلالة :

قيل . ما الفن ؟ قلتُ كل جميل   يملأ النفسَ حسنُه كان فنّا
وإذا لم يكنْ لـكَ طبعًا   كنتَ فى تركه إلى الرشد أدْنى
وإذا كان فى الطباع ولم تُحـ   ـسِنْ فما أنتَ بالغٌ فيه حُسنا
وإذا لم تزد على ما بنى الأولُ   شيئًا فلستَ للفنّ ركنًا[٤]

وفى تقديمه للديوان يذكر أن الشعر : « ليس من حاجيات العمران المادى الذى تتوقف عليه سعادة الإنسان فى هذه الدنيا ، ولكنه من كماليات العمران الأدبى الذى

---

(٢) أحمد شوقى : الشوقيات ، جـ ٢ ، ص ١٩٢ .
(٣) أحمدعبدالوهاب ، أبو العز : اثنى عشر عامًا فى صحبة أمير الشعراء ، القاهرة (١٩٣٢) الطبعة الأولى ، مطبعة مصر ، ص ١٨ .
(٤) راجع النص كاملًا ، فى محمد صبرى السربونى ، الشوقيات المجهولة ، جـ ٢ ، ص ١٧١ ومرة أخرى يقول عن الشعراء فى الشوقيات (جـ ٢ ، ص ٢٤٣) .
وترٌ فى اللهاةِ ما للمغنّى   من يدٍ فى صفائِه وليانه

تسأم النفس عنده الحقيقة المجسدة والمادة المجردة ، وتميل فى بعض أوقاتها إلى التنقل بشعورها من عالم إلى آخر ومن فضاء إلى سواه » .

يقرب شعر شوقى أيضا إلى الوجدان العربى ويجعل منه ظاهرة مستقطبة له أن « الصنعة » الفنية فى شعر شوقى « قومية » ، إذ أن مصادر الخيال ومقومات الصورة الفنية عنده ترتد إلى التراث الأدبى العربى مباشرة - كما سبق توضيح ذلك أثناء الحديث عن شعره ، بل إن شكل القصيدة عنده لم يخرج - فى الغالب - عن الشكل التقليدى للقصيدة العربية ، لذلك نراه يشيد حتى نهاية حياته بامتياز الأدب العربى وشعرائه على كل الشعراء الفرنسيين الذين أعجب بهم فى صدر شبابه أمثال « لامرتين » و « هوجو » و « دى موسيه » . أكثر من هذا أنه يرى أن محاولة إيجاد أدب مصرى « غير شائع فى الوطن العربى ، ولا يستوحى الأدب العربى القديم عبث وتزييف »[٥] .

على هذا تحس حين تقرأ ديوانه أنك تتذوق « إحياء » جديدًا للتراث القديم بشكل عصرى رائع وبلغة مصفاة . والحقيقة أن شوقى فى مجال الشعر - بالإضافة إلى استيعابه للتراث الشعرى العربى القديم كله تقريبًا - قد تتبع السمات الفنية لشاعرين سبقا أن نالا من الوجدان العربى إعجابًا وتحمسًا شديدين :

الأول هو أبو عبادة الوليد بن عبد الله البحترى (٢٠٦ - ٢٨٦ هـ) .

أما بالنسبة للبحترى فنجد الناقد العربى القديم الآمدى (ت ٣٧٢ هـ) فى كتابه « الموازنة » يصفه بأنه « أعرابى الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشى الكلام » ، لذلك يفضله من « يفضل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق »[٦] .

لقد أدرك شوقى منذ وقت مبكر أن فن البحترى يلائم طبيعته التى لا تميل إلى التعقيد أو الإغراب ، وإنما تجنح نحو ما يمكن أن يسمى « بالسهل الممتنع » ، وفى مدحة قالها لتوفيق فى صدر شبابه يصرح قائلا :

أحييْتَ فى فضل الملوكِ وعزِّهم ما ماتَ من أم الخلافةِ جعفر

---

(٥) راجع مقالاً بعنوان « المعارك الأدبية بين شوقى ونقاده » أنور الجندى مجلة الهلال ، القاهرة ، العدد الحادى عشر من السنة السادسة والسبعين (نوفمبر ١٩٦٨) .

(٦) الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، لأبى القاسم الحسن بن بشر الآمدى ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ط القاهرة دار المعارف ، ص ٤ .

إن الذى قد ردَّها وأعادَها ... فى بردَيك أعاد فىَّ « البُحترى »[٧]

وإذا كان شوقى قد تمثل من البحترى فى « المحافظة على عمود الشعر العربى » لاسيما عاطفية التعبير ووضوح الجرس الموسيقى ، فإنه قد أخذ عن المتنبى الذى يراه « صاحب اللواء ، والسماء التى ما طاولتها فى البيان سماء » بعض تقاليده الفنية ، والطريقة التى يحقق بها الشاعر طموحة الفردى ، لذلك فإن شوقى بسيرته وفنه إحياء لسيرة المتنبى وفنه ، إذ « وظف » كلا الشاعرين موهبته لطموحه الفردى لا الفنى ، وحاولا بقدر كبير إرضاء الممدوح على حساب الفن ، كذلك يتفق شوقى مع المتنبى فى أن كليهما جاء فى عصر أدبى أقرب إلى الضعف والصنعة منه إلى الابتكار والتجديد ، لكن كليهما حافظ على التقاليد الفنية للقصيدة العربية إبان عصور النهضة ، ولم يجدد الشاعران فى الشكل أو الإطار العام للقصيدة ، وإنما كان تجديدهما داخل الإطار الكلاسيكى للقصيدة العربية بشكل عام . كما كانا يصدران عن إيمان كامل بالمثل العربية التقليدية فى الحياة والفن ، ويلتقى شوقى مع المتنبى أيضاً فى الطريقة الخاصة « لبناء الجملة » أو كيمياء العبارة ، حيث نجد أن تمكن كل منهما فى السيطرة القوية على معجم اللغة وفهم خصائصها التعبيرة : صرفية كانت أم دلالية ، ساعدهما على الأداء المعجز فى التعامل معها ، ونقلها من وظيفتها الإشارية المألوفة إلى وظيفتها الفنية التصويرية فى مجال الأدب .

غاية ما نود أن نؤكده بالنسبة لشوقى الشاعر ، الذى تحول فى رأينا إلى ظاهرة أدبية عامة مؤثرة فى تاريخنا الأدبى الحديث ، أن شعره قدم - ولا يزالُ يقدم - للقارىء العربى خلاصة مصفاة للتراث العربى القديم : شكلا ومضمونا ، تصويراً وفكراً ، لغة وأداء ، بطريقة ممتازة تصل الإنسان العربى بكل موروثاته القديمة فى مجال الحضارة والفن ، وشوقى - على الرغم من كونه شاعراً إحيائياً فى شعره القصائدى ، ومجدداً مبتكراً فى شعره المسرحى .. إلا أنه كأى فنان عظيم - ثرى العطاء متعدد المواهب غزير الإنتاج ، ليس من السهولة بمكان أن تحده فى إطار مدرسة بعينها . هكذا كل شاعر أو فنان عظيم نجده دائماً يستمد من روح الفن الرحبة ، التى تبدو بغير ضفاف مقومات فنية متجددة العطاء ، أكبر من حدود اللحظة التى يعيشها ، من هنا يصبح الفن أسطورة تعكس قدرة الإنسان الخالق بغير حدود ، حين تتفتح طاقاته الإبداعية بالفن : خلقاً وتذوقاً فى آن واحد .

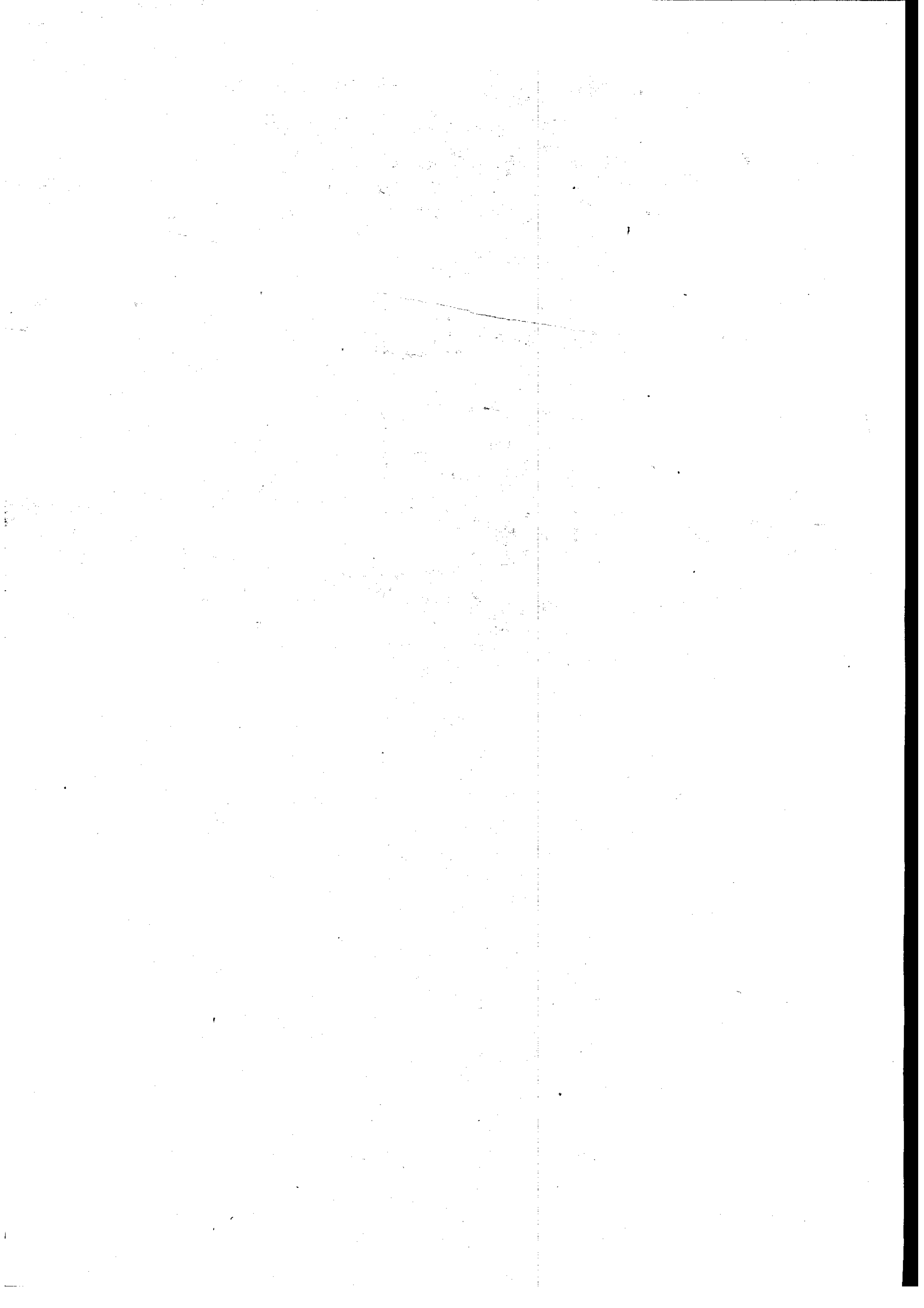
---

(٧) أحمد شوقى : الشوقيات ، جـ ١ ، ص ١٧٣ .

ومعنى هذا أن شوقي رغم كونه شاعراً إنسانيا فإنه يتجاوز هذه الإحيائية - كثيرا - ليصبح شاعرا إنسانيا عالميا ، خالد التراث ، متجدد العطاء ، عميق الرؤية ، خصب السمات .

البـابُ الثـانى

وثائق عن شعر شوقى



١ - تواريخ هامة فى حياة شوقى

١٦ أكتوبر ١٨٧٠ :

تاريخ الميلاد كما جاء فى شهادة الليسانس التى نالها من باريس فى الحقوق .

سنة ١٨٨٥ :

دخل مدرسة الحقوق بعد أن أنهى المرحلة الثانوية ، وبقى بها أربع سنوات يدرس الحقوق والترجمة عن الفرنسية حتى سنة ١٨٨٩ .

٧ أبريل ١٨٨٨ :

نشرت له أول قصيدة فى « الوقائع المصرية » فى مدح الخديوى توفيق .

سنة ١٨٩٠ :

عينه الخديوى توفيق فى « قلم السكرتارية الخديوية » قسم الترجمة .

١٨٩٠ - ١٨٩٣ :

سافر فى بعثة إلى فرنسا على نفقة الخديو توفيق ليكمل دراسته فى الحقوق ، قضاها بين مونبليه وباريس. وزار خلالها إنجلترا والجزائر وكثيراً من قرى الجنوب الفرنسى ومدنه .

نوفمبر ١٨٩٣ :

العودة من فرنسا ، والعمل فى « قلم السكرتارية الخديوية » .

سنة ١٨٩٦ :

أوفدته الحكومة المصرية ، ممثلا لها فى مؤتمر المستشرقين بسويسرا (جنيف) ، حيث ألقى قصيدته « كبار الحوادث فى وادى النيل » ثم سافر من هناك فى رحلة إلى بلجيكا .

سنة ١٨٩٨ :

نشر الجزء الأول من « الشوقيات » بمقدمة لشوقى ، ويوجد نصها فى هذا الباب .

١٨٩٤ - ١٩١٤ :

تعد هذه المدة من أزهى الفترات فى حياة شوقى ، حيث كانت له مكانة سامية لدى الخديوى فى مصر والخليفة فى تركيا .. وقد كثر فيها شعره فى مدح الخديوى والخليفة .. كما ظهر شعره الدينى ترجمة للدعوة إلى الجامعة الإسلامية فى ظل الخلافة التركية .

١٩١٥ - نهاية ١٩١٩ :

فترة نفى فى أسبانيا (برشلونة) .

سنة ١٩٢٤ :

عين عضوا بمجلس الشيوخ بترشيح من سعد زغلول عن محافظة سيناء ، وظل يشغل هذا المنصب حتى وفاته .

سنة ١٩٢٦ :

زاره شاعر الهند الكبير « طاغور » .

٢٩ أبريل ١٩٢٧ :

مبايعة وفود الدول العربية وشعرائها له بأمارة الشعر ، وقد أقيم الآحتفال بهذه المبايعة فى دار « الأوبرا » بالقاهرة .

١٤ أكتوبر ١٩٣٢ :

مات شوقى عن أثنتين وستين سنة .

٢ - تواريخ هامة فى فن شوقى

سنة ١٨٨٨ :

أول مرة ينشر له شعر فى « الوقائع المصرية » (٧ أبريل) وكان مدحا فى الخديوى توفيق .

سنة ١٨٩٣ :

« على بك الكبير » مسرحية شعرية مطبوعة ، ألفها فى باريس سنة ١٨٩٢ ، ثم أعاد كتابتها سنة ١٩٣٢ ، وأحدث بها بعض التغيير .

سنة ١٨٩٧ :

« عذراء الهند أو تمدن الفراعنة » رواية نثرية لم تطبع فى كتاب ، ويقال إنها طبعت .. لكنها تعد ضائعة ولم أعثر لها على أى نص .

سنة ١٨٩٨ :

نشر الجزء الأول من الشوقيات بمقدمة لشوقى ثم حذفت من الديوان فيما بعد ، وقد أثبتناها وفاء للأمانة العلمية فى هذا الباب .

سنة ١٨٩٩ :

« لا دياس أو آخر الفراعنة » رواية نثرية تاريخية تدور أحداثها فى عهد الفراعنة ، يصور فيها تمرد قائد الجند « أمازيس » على فرعون المستبد وانتصاره عليه ، أعيد طبعها حديثا بمقدمة لمحمد سعيد العريان بعد وفاة شوقى .

سنة ١٩٠٠ :

« دل وتيمان » (لم تطبع) . رواية نثرية تتمة لرواية « لادياس » كتبها متأثراً برواية العالم المصر ولوجى جورج أيبرس .

سنة ١٩٠٠ :

« شيطان بنتاءور » أو لبد لقمان وهدهد سليمان » . وهو محادثات قريبة من أسلوب الحكى فى المقامة .. يناجى فيها « بنتاءور » شاعر رمسيس الأكبر .. الذى تخيله فى صورة نسر معمر لبد ، أما شوقى فكان الهدهد ، ويدور بين الأثنين الشاعر القديم والحديث حوار عن أحوال مصر فى الزمان القديم والحديث .

وقد نشر الكتاب حديثا بتحقيق وتقديم محمد سعيد العريان .

سنة ١٩١١ :

« ورقة الآس أو النضيرة بنت الضيزن » . رواية تاريخية ، تمثل غاية نضج فن الرواية عند شوقى ، وقد نشرت أخيراً بتقديم محمد سعيد العريان .

سنة ١٩١١ :

« البخيلة » مسرحية شعرية لم تتم ولم تطبع ، وهذه الأجزاء موجودة فى الشوقيات المجهولة .

سنة ١٩١١ :

إعادة طبع الجزء الأول من « الشوقيات » بمقدمة شوقى .

١٩١٥ - ١٩١٩ :

كتب أثناء النفى بالإضافة إلى شعر المنفى الذى يعد من أعذب شعره :

- « أميرة الأندلس » مسرحية نثرية ، ثم أعاد كتابتها فيما بعد .

- « دول العرب وعظماء الإسلام » . أرجوزة شعرية تناول فيها تاريخ الإسلام ورجاله حتى نهاية العصر الفاطمى .. ويبدو أن شوقى قد تأثر فيها بأرجوزة الشاعر الأندلسى لسان الدين بن الخطيب « رقم الحلل فى نظم الدول » .. نشرت ١٩٣٣ .

١٩٢٧ - ١٩٣٢ :

تفرغ شوقى فى هذه الفترة للمسرح فأنتج :

« مصرع كليوباتره » مسرحية شعرية

« مجنون ليلى » مسرحية شعرية

« قمبيز »	مسرحية شعرية
« على بك الكبير »	مسرحية شعرية
« عنترة »	مسرحية شعرية
« الست هدى »	مسرحية شعرية
« أميرة الأندلس »	مسرحية نثرية

سنة ١٩٣٣ :

« أسواق الذهب » كتاب يشتمل على موضوعات عامة مختلفة ، بأسلوب نثرى مسجوع ، إذ كان شوقى يرى أن السجع « شعر العربية الثانى » . وهو قريب من حيث طريقة كتابته من كتابى : « أطواق الذهب - للزمخشرى » ، و « أطباق الذهب - للأصفهانى » .

« الشوقيات » :

ديوان يشمل الكثير من شعر شوقى ، ويقع فى أربعة أجزاء :

الأول : كتب مقدمته محمد حسين هيكل .

ويتناول قصائد فى : السياسة والتاريخ والاجتماعى ، وقد حدثت به تغيراتٌ عن الطبعة الأولى ، وقد أشرف على طبعه الشيخ عبد العزيز البشرى .

الثانى : يتناول قصائد فى الوصف والنسيب وأخرى متنوعة .

الثالث : يدور كله حول شعر الرثاء .

الرابع : طبع بعد وفاته بمقدمة لمحمد سعيد العريان ويشمل قصائد متنوعة :

أولا : فى السياسة والتاريخ والاجتماعى .

ثانيا : قصائد أطلق عليها جامعها « الخصوصيات » إشارة إلى أنها تتصل بمناسبات خاصة بشوقى وأسرته .

ثالثا : الحكايات : وهى قصائد تدور حول « الحيوانات » شبيهة بقصص « كلية ودمنة » . وقصص « لا فونتين » .

رابعا : ديوان الأطفال : ويتناول بعض شعره الذى أنتجه من أجل الأطفال .

الشوقيات المجهولة :

كتاب من جزأين ، يشتمل على كتابات مختلفة من تراث شوقى الذى لم يجمع فى ديوانه المتداول ، وقد جمعه وعلق على بعض موضوعاته « محمد صبرى السربونى » ، كما يحتوى على بعض موضوعات نثرية لشوقى . وقد صدر عن دار الكتب المصرية سنة ١٩٦١ ، ١٩٦٢ .

٣ - ببليوجرافيا بأهم الدراسات عن شوقى

أولا : الدراسات المطبوعة :

أحمد زكى عبد الحليم : أحمد شوقى .. شاعر الوطنية ، بيروت - المكتبة الناصرية - ١٩٥٨ .

أحمد الحوفى : وطنية شوقى ، القاهرة - نهضة مصر - ١٩٦٠ .

أحمد سويلم العمرى : أدب شوقى فى السياسة والاجتماع ، الأنجلو - القاهرة - ١٩٧٢ .

أحمد الحجاجى : الأسطورة فى الأدب العربى ، كتاب الهلال - القاهرة - ١٩٨٣ .

أحمد عبد الوهاب أبو العز : أثنى عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء ، القاهرة - ط المكتبة التجارية - ١٩٣٢ .

أحمد عبيد : ذكرى الشاعرين ، عالم الكتب - بيروت - ١٩٨٥ .

أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث فى مصر ، القاهرة - دار المعارف - ١٩٦٨ .

أحمد محفوظ : حياة شوقى ، ط . مكتب الجامعات للنشر - القاهرة د . ت .

الطاهر أحمد مكى : الشعر العربى المعاصر ، ط . دار المعارف - القاهرة ١٩٨٤ .

حسن السندوبى : الشعراء الثلاثة (شوقى ، مطران ، حافظ) ، القاهرة - المكتبة التجارية - ١٩٢٢ .

حسين شوقى : أبى شوقى ، القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٤٧ .

حلمى مرزوق : شوقى وقضايا العصر والحضارة ، النهضة العربية - ١٩٨١ .

زكى مبارك : أحمد شوقى ، الهيئة المصرية - ١٩٧٧ .

س . موريه : الشعر العربى الحديث ، ترجمة سعد مصلوح وشفيع السيد - الفكر العربى - ١٩٨٦ .

شكيب أرسلان : شوقى .. أو صداقة أربعين سنة ، القاهرة - عيسى الحلبى - ١٩٣٦ .
شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، القاهرة - دار المعارف - ١٩٥٣ .
صالح الاشتر : أندلسيات شوقى ، ط . جامعة دمشق - ١٩٥٩ .
طه حسين : حافظ وشوقى ، القاهرة - مطبعة الاعتماد - ١٩٣٣ .
طه وادى : مختارات من شعر أمير الشعراء ، القاهرة - الهيئة المصرية - ١٩٧٢ .
عباس حسن : المتنبى وشوقى ، القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٦ .
عباس محمود العقاد الديوان فى الأدب والنقد (بالاشتراك مع إبراهيم المازنى) ، القاهرة - مكتبة السعادة - ١٩٢١ .
- قمبيز فى الميزان ، القاهرة - المجلة الجديدة - ١٩٣١ .
- شعراء مصر وبيئاتهم فى الجبل الماضى ، القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٣٧ .
عبد الحكيم حسان : أنطونيو وكليوباترة بين شكسبير وشوقى ، القاهرة - مكتبة الشباب - ١٩٧٢ .
عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، مكتبة الشباب - ١٩٧٨ .
عبد المنعم شميس : شخصيات فى حياة شوقى ، كتاب « اقرأ » - المعارف - القاهرة - أكتوبر ١٩٧٩ .
عمر الدسوقى : فى الأدب الحديث « جـ ٢ » ، القاهرة - الفكر العربى - ١٩٥١ .
عمر فروخ : أحمد شوقى أمير الشعراء فى العصر الحديث ، بيروت - مطابع الاستقلال - ١٩٥٠ .
ماهر حسن فهمى : شوقى : شعره الإسلامى ، القاهرة - المعارف - ١٩٥٩ .
محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، ط الجامعة التونسية - تونس - ١٩٨١ .
محمد بن سعد بن حسين : المعارضات فى الشعر العربى ، ط . النادى الأدبى - الرياض - ١٩٨٠ .
محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ، القاهرة - الأنجلو (الثالثة) - ١٩٦٢ .
- الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، القاهرة - الأنجلو (الثانية) - ١٩٦٠ .

محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى ، القاهرة - نهضة مصر - جـ ١ .
- مسرحيات شوقى القاهرة ، معهد الدراسات العربية - ١٩٦٥ .
- المسرح ، القاهرة - المعارف (الثانية) - ١٩٦٣ .
محمود حامد شوكت : المسرحية فى شعر شوقى ، القاهرة - المقتطف والمقطم - ١٩٤٧ .
- الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث ، القاهرة - الفكر العربى - ١٩٥٦ .

ثانيا : رسائل جامعية .. مخطوطة بجامعة القاهرة :
إبراهيم السعافين : أثر التراث العربى على مدرسة الإحياء .
إبراهيم الفيومى : أحمد شوقى ناثراً .
جابر عصفور : الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر .
عبد المحسن بدر : التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث .
عبد المنعم تليمة : الشعر السياسى بين ثورة عرابى وثورة ١٩١٩ .
نعيم اليافى : الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث فى مصر .
ثالثا - الدوريات : أعداد خاصة عن شوقى فى الدوريات المصرية .

مجلة السياسة الأسبوعية	أبريل ١٩٢٧
جريدة الأهرام	٣٠ أبريل ١٩٢٧
مجلة أبو للو	ديسمبر ١٩٣٢
مجلة أبو للو	فبراير ١٩٣٣
مجلة الكاتب المصرى	أكتوبر ١٩٤٧
مجلة الهلال	نوفمبر ١٩٦٨
مجلة المجلة	ديسمبر ١٩٦٨
مجلة الثقافة (مصر)	أكتوبر ١٩٨٢
مجلة فصول	أكتوبر ١٩٨٢
مجلة فصول	يناير ١٩٨٣

٤ - مقدمة الشوقيات

كتب شوقى لديوانه حين أعده للنشر أول مرة سنة ١٨٩٨ مقدمة هامة . وقد أعيد نشرها فى الطبعة الثانية للديوان - حين صدر عن مطبعة الإصلاح سنة ١٩١١ - لكن هذه المقدمة أسقطت بعد ذلك من كل طبعات الديوان على الرغم من خطورتها ، واستعيض عنها بمقدمة للدكتور محمد حسين هيكل .

وتبدو أهمية هذه المقدمة فى أنها تعكس تصوّره للشعر العربى وموقفه من بعض شعرائه الذين تأثر بهم ، ومفاهيمه التى دخل بها عالم الشعر . كما تكشف عن طموحه إلى تجديد الشعر العربى خاصة بعد بعثته إلى فرنسا .

ويتضح من الجزء الأول من المقدمة أنه كان يحد من إمكانية شوقى على الطموح فى إحداث تجديد جوهرى فى مجال الأدب أمران :

(أ) أن مفاهيمه للفن عامة والشعر خاصة - سواء من حيث الماهية أو الوظيفة - مفاهيم كلاسية مثالية غير واضحة المعالم .. أقرب إلى « السلفية » منها إلى التجديد .

(ب) أن الخديو الذى كان « يربيه » على نفقته الخاصة ليسبح بحمده ويتغنى بأفضاله ، لم يكن يرضى عن أى شعر جديد إذا لم يكن مدحا له .

الثانية تاريخية : أنها تقدم بصدق واختصار ترجمة لحياة الشاعر حتى عودته من البعثة .

وإذ ننشر هذه المقدمة نناشد - باسم الأمانة العلمية - كل من يتصدى لنشر الديوان أن يعيد إليه هذه المقدمة (وقد وضعت عناوين جانبية ليست فى أصل المقدمة ، مع ترتيب الفقرات لتوضح المعنى) .

* * *

دفاع عن الشعر العربى :

الحمد لله الذى علم البيان ، وجعله أثرا من روحه عند الإنسان ، والصلاة والسلام على نبى الأمة ، القائل إن من الشعر لحكمة . فما زال الشعر معقودا لأمراء العرب وأشرافهم ، وما برح نظمه حبيبا إلى علمائهم وحكمائهم ، يمارسونه حق المراس ، ويبنون كل بيت منه على أساس ، موفين إجلاله ، حافظين خلاله ، مدنين إلى الأذهان خياله ، قاله امرؤ القيس واصفا وحاكيا ، ضاحكا وباكيا ، ناسبا وغازلا ، جاداً وهازلا .

جمع شمله بحيث تعد المنظومة الواحدة له أثرا فى البيان مستقلا ، وبنيانا قائما برأسه .

ونظمه أبو فراس فخرا عاليا ، ونسيبا غاليا ، وحكما باهرة . وأمثالا سائرة ، لكنه لم يقله فوضى ولا قرب فى نظمه الخلط ، فإن قصيدته التى يقول فى مطلعها :

أراك عصىّ الدمعِ شيمتُك الصبرُ أما للهوى نهىٌ عليك ولا أمرٌ

ليست إلا عقدا توحّد سلكه وتشابهت جواهره ودق نظامه ، تعاونت فيه ملكة العربى وسليقة الشاعر على حسن الحكاية ، فإذا فرغت من قراءتها فكأنك قد قرأت أحسن رواية ، وكونها أشبه شىء بالشعر فى شعور الأنفس هو سر بقائها متلوة إلى الأبد .

وكان أبو العلاء يصوغ الحقائق فى شعره ، ويعى تجارب الحياة فى منظومه ، ويشرح حالات النفس ويكاد ينال سريرتها ، ومن تأمل قوله من قصيدة :

فلا هَطلتْ علىّ ولا بأرضى سحائبُ ليس تنتظمُ البلادا

وقابل بين هذا البيت وبين قول أبى فراس :

مُعللّتى بالوصْلَ والموتُ دونَه إذا متُّ ظمآنا فلا نزلَ القَطْرُ

ثم أنظر إلى الأول كيف شرع سنة الإيثار ، وبالغ فى إظهار رقة النفس للنفس ، وانعطاف الجنس نحو الجنس ، وإلى الثانى كيف وضع مبدأ الأثرة وغالى بالنفس ورأى لها الاختصاص بالمنفعة فى هذه الدنيا ، تعيش فيها جافية ثم تخرج منها غير آسية — علم أن شعراء العرب حكماء لم تغرب عنهم الحقائق الكبر ، ولم يفتهم تقرير المبادىء الاجتماعية العالية ، وأنهم أقدر الأمم على تقريبها من الأذهان ، وإظهارها فى أجلى وأجمل صور البيان .

وكان أبو العتاهية ينشىء الشعر عبراً وموعظة ، وحكمة بالغة موقظة ، وكان أمير المؤمنين على بن أبى طالب رضى الله عنه ، يرجع إليه كذلك فى الوعظ والإرشاد والتحذير من الرذائل والإغراء بالفضائل ، وكان الشافعى رحمه الله وهو القائل :

ولولا الشعرُ بالعلماء يُزْرِى لكنتُ اليومَ أشعرَ من لبيدِ

تجرى ألفاظه بالشعر وله مقاطع مختارة ، وحكم فى الناس سيارة . وحسبك أن الطب جميعه لو جمع لما خرج عن البيتين المنسوبين إليه وهما :

ثلاثٌ هُنَّ مُهلكةُ الأنامِ وداعيةُ الصّحيحِ إلى السُّقامِ

دوامُ مُدامةٍ ودوامُ وَطْءٍ وإدخالُ الطعامِ على الطّعامِ

ولو انفسح لهؤلاء وأمثالهم المجال من الزمان والمكان ، وشهدوا عصر البخار كما تشاهده ، وكابدوا الدهر فى الهرم كما نكابده ، لأمتلأت الصدور من محفوظ أشعارهم ،

ولضاقت المطابع على تنافسها عن نشر آثارهم .

قدمنا هذا ليعلم به فريق يحتقرون الشعر وآخرون منا معشر الشبان يضمرون للعربى منه عداوة من جهل الشيء ، ويرون بينه وبين الشعر الإفرنجى بعد ما بين المشرق والمغرب ناسين أن العرب أمة خلت ، ودولة تولت ، فلا ينبغى أن يؤخذوا إلا بما تركوا ، وأن المسئول عن خروجه بعدهم إنما هو الخلف المفرط والوراث المتلاف .

جناية الاحتراف على الشعر العربي :

اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النادرة وحرموا الأقوام من بعدهم . فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ، ودخل فى مضيق اللفظ والصناعة ، وبعضهم آثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة . ووقف آخرون بالقريض عند القول المأثور « القديم على قدمه »، فوصفوا النوق على غير ما عهدها العرب عليه ، وأتوا المنازل من غير أبوابها ، ودخلوا البيداء على سراب ، وانغمس فريق فى بحار التشابيه حتى تشابهت عليهم اللجج ، ثم خرجوا منها بالبلل ، وزعمت عصبة أن أحسن الشعر ما كان فى واد والحقيقة فى واد ، فكلما كان بعيداً عن الواقع منحرفاً عن المحسوس مجانياً للمحتمل ، كان أدنى فى اعتقادهم إلى الخيال وأجمع للجلال والجمال ، حتى نشأ عن ذلك الإغراق الثقيل على النفوس والغلو البغيض إلى العقول السليمة .

على أن الكل قد مارسوا الشعر فناً على حدة ، واتخذوه حرفة وتعاطوه تجارة ، إذا شاء الملوك ربحت وإذا شاءوا خسرت .. ثم لم يكفهم ذلك حتى هجوا الشعر وذموه بكل لسان ، فزعموه مجلبة الشقاء ، وقالوا إنه محسوب على الشعراء يغيض من أرزاقهم ، وينحت من قلوبهم ، ويعرضهم لإراقة ماء الوجوه .. لقد والله زعموا صدقاً وقالوا حقا ، وأن هذا لجزاء قوم يتوقعون أرزاقهم من ملوك كرام يخلقهم الله لرواج حرفتهم فإذا لم يخلقوا اكسدت الحرفة وأخطأت الأرزاق . على أنه يستثنى من هؤلاء قليل لا يذكر فى جنب الفائدة الضائعة بضياع الشعر مديحاً فى الملوك والأمراء ، وثناء على الرؤساء والكبراء ، وإلا فمن دواوينهم ما يخلق أن يكون المثال المحتذى فى شعر الأمم ، كابن الأحنف مرسل الشعر كتباً فى الهوى ورسائل ، ومتخذه رسلا فى الغرام ووسائل .. وكابن خفاجة شاعر الطبيعة ومجنون ليلاها ، وواصف بدائعها وحلالها .. وكالبهاء زهير سيد من ضحك فى القول وبكى ، وأفصح من عتب على الأحبة واشتكى ، حسبك أنه لو

اجتمع ألف شاعر يعززهم ألف ناثر على أن يحلو شعر البهاء ، أو يأتوا بنثر في سهولته لا نصرفوا عنه وهو كما وهو .

استثناء للمتنبى :

ولا أري بدأ من استثناء المتنبى مع علمي أنه المداح الهجاء ، لأن معجزة لا يزال يرفع الشعر ويعليه ، ويغرى الناس به فيجدده ويحييه .. وحسبك أن المشتغلين بالقريض عموماً - والمطبوعين منهم خصوصاً - لا يتطلعون إلا إلى غباره ، ولا يجدون الهدي إلا على مناره .. ويتمنى أحدهم لو أتيح له ممدوح كممدوحه ليمدحه مثل مديحه ، أو لو وقع له كافور مثل كافوره ليهجوه مثل هجائه ، فمثل أبي الطيب في تشبه الشعراء به وسعيهم لبلوغ شأوه في المدح أو الهجو كمثل قائد مشهور الأيام ، معروف بالحزم والإقدام ، قد اشربته قلوب الجند ، وملئت نفوسهم ثقة منه ، فلو قذف بهم في مهاوى الهلاك وهم يعلمون لما جبنوا ولا أحجموا . هذا مع اعترافى بأن المتنبى صاحب اللواء ، والسماء التى ما طاولتها فى البيان سماء ، ولو سلم من الغرور وسلمت الناس منه لأجللته إجلال الأنبياء .

المجال الحقيقى للشاعر عند شوقى :

والحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة ، يُجلُّ عنها ، ويتبرأ الشعراء منها ، إلا أن هناك ملكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ، ويتفننوا بوصفه ، ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه بكل نصيب ، وهذا الملك هو الكون ، فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلب إحدى عينيه فى الذر ، ويجيل أخرى فى الذرى ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجماد وينطقه ، ويقف على النبات وقفة الطل ، ويمر بالعراء مرور الوبل ، فهناك ينفسح له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول . ويستفيد من جهة علماً لا تحويه الكتب ولا تعيه صدور العلماء ، ومن جهة أخرى يجد من الشعر مسلياً فى الهمّ ومنجيا من الغم .. شاغلا إذا أمل الفراغ ، ومؤنسا إذا تملكت الوحشة ، ومن جهة ثالثة لا يلبث أن يفتح الله عليه ، فإذا الخاطر أسرع والقول أسهل ، والقلم أجرى والمادة أغزر ، بحيث لا تمضى السنون حتى تتداول الأيدى مؤلفاته . وإذا مات أكبر الناس من بعده مخلفاته ، أو لم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبى مثل حياته العالية التى بلغ فيها الى اقصى الشباب ، ثم يموت عن

نحو مائتى صحيفة من الشعر تسعة أعشارها لممدوحيه ، والعشر الباقى وهو الحكمة والوصف للناس ؟!

دفاع عن النفس :

هنا يسأل سائل : ما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله ؟

فأجيب : إنى قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها . وقصائد للأحياء يحذرون فيها حذو القدماء . والقوم فى مصر لا يعرفون من الشعرإلا ما كان مدحاً فى مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الخديوى صاحب المقام الأسمى فى البلاد ، فمازلت أتمنى هذه المنزلة وأسمو إليها على درج الأخلاص فى حب صناعتى وإتقانها بقدر الإمكان وصونها عن الابتذال حتى وفقت بفضل الله إليها .

طموح شوقى إلى التجديد وموقف القصر منه :

ثم طلبت العلم فى أوربا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة ، التى لا تحدُّ ولا تنفد ، وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها كالأفعوان ، لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، **جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعانى وحديث الأساليب بقدر الإمكان** ، إلى أن رفعت إلى الخديوى السابق قصيدتى التى مطلعها :

خدعُوهـا بقولهم حسنـاءُ والغـوانى يغـرُهُنَّ الثنـاءُ

والتى غزلها فى أول هذا الديوان . وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ فى الجريدة الرسمية ، وكان يحررها يومئذ أستاذى الشيخ عبد الكريم سلمان ، فدفعت القصيدة إليه ، وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر المدح ، فودَّ الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل . ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر . فلما بلغنى الخبر لم يزدنى علماً بأن احتراسى من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان فى محاله ، وأن الزلل معى إذا أنا استعجلت .

ثم نظمت روايتى « على بك أو فيما هى دولة المماليك » معتمداً فى وضع حوادثها على أقوال الثقاة من المؤرخين ، الذين رأوا ثم كتبوا وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدى باشا ليعرضها على الخديوى السابق . فورد إلىّ كتاب باللغة الفرنساوية يقول فى خلاله :

« أما روايتك فقد تفكهه الجناب العالى بقراءتها ، وناقشنى فى موضع منها وناقشته وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ويجب ألا تشغلك دروس الحقوق التى يمكنك تحصيلها وأنت فى بيتك بمصر عن التمتع بقبس تستضىء به الآداب العربية » .

فصادفت هذه النصيحة من أمير ذكى حكيم هوى فى فؤاد مطوى على طاعته ، نازل على حكم الشعر والأدب .

ثم ترجمت القصيدة المسماة « بالبحيرة » من نظم (لأمرتين) ، وهى من آيات الفصاحة الفرنساوية ، ثم أرسلتها إلى الباشا المشار إليه ، فى كراس وبعض كراس ليطلع الجناب الخديوى عليها ، وإذ كنت لا أتخذ لشعرى مسوادات رجوت أنى أجدها عنده بعد العودة إلى مصر ، ثم عدت دون ذلك عواد .

وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير ، وفى هذه المجموعة شىء من ذلك . فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث اجتمع بأحداث المصريين ، وأقرأ عليهم شيئاً منها فيفهمونه لأول وهلة ، ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره . وأنا استبشر لذلك وأتمنى لو وفقنى الله لأجعل لأطفال المصريين ، مثلما جعل الشعراء للأطفال فى البلاد المتمدنة ، منظومات قريبة المتناول يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم .

والخلاصة : أنى كنت ولا أزال ألوى فى الشعر على كل مطلب ، وأذهب من فضائه الواسع فى كل مذهب .. وهنا لا يسعنى إلا الثناء على صديقى خليل مطران صاحب المنن على الأدب ، والمؤلف بين أسلوب الإفرنج فى نظم الشعر وبين نهج العرب ، والمأمول أننا نتعاون على إيجاد شعر للأطفال والنساء ، وأن يساعدنا سائر الأدباء والشعراء على إدراك هذه الأمنية .

تعلم المرأة وما يفرضه من التزامات أدبية :

على أنى لا أستصعب فى مصر اليوم صعباً ، بعد ما علمت أن كثيراً من المخدرات فى العاصمة أصبحن يرقبن ساعة ظهور الجرائد بصبر نافذ ، وأن إحداهن طردت خادماً لها أرسلته يشترى نسخة من جريدة فأبطأ مع علمه بأن مولاته لا تستطيع صبراً عن أخبار الحرب البرتسفالية ، إذن فالواجب على الكتاب ورجال الصحافة أن يهيئوا أسباب النجاح لهذا الميل الحادث ، وعلى الأدباء والشعراء أن يعرضوا فاكهتهم على النساء مثل الرجال ، حتى تصبح جنات قرائحهم فيها من كل فاكهة زوجان .

ليس هناك ما يمنع الأديب من أن يجمع بين الشعر والنثر :

بقى استدراك لابد من إيراده ، ذلك أن بعضهم يستنتج من كون الناثر لا ينظم أن الشاعر لا ينثر كذلك ولا ينبغي له ، وهذا وهم يدانى اليقين عندهم وقد جاوز الشعراء فى الانخداع به حداً أضرّبهم ، مع أنه يكفى للخروج منه أن نعلم أن أكثر ما أعجز به أدباء الإفرنج اليوم فى القصص والإنشاء ، وما يمثل على أكبر ملاعبهم وتتداوله ألسنتهم من مرسل الكلم ومنثور الحكم وما كتب فى هذا القرن والذى قبله فى الفلسفة العليا والسياسة الكبرى ، إنما هو من قلم مشاهير الشعراء حتى لتسمع عن أحدهم أنه مات عن عشرات من المؤلفات ، ثم ترى المنظوم منها أقلها ، بل إن بعضهم يقدم « الأشقياء »[1] وهو كتاب لفكتور هوجو على سائر مؤلفاته وفيها الشعر . كما يرون « اعتراف ابن العصر » لألفرد دى موسيه أجل أثر له بين كثير من الآثار وفيها الروايات المنظومة والأشعار ، وكلا الشاعرين مطبوع لم يختلف فى سليقته اثنان .

على أنى كنت أول من انقاد بأزمة هذا الوهم وطالما أوذيت به ، فكنت إذا عرضت لى كتابة أشفق منها وأجفل عنها ، فصرت مثلى مثل الشاعر الفرنسى الذى يحكى عنه ، أنه لما رأى أهل « باريز » يبالغون فى الحفاوة به ويكثرون من دعوته إلى موائدهم ومجالسهم ليسمعوا حديثه على ظن أنه يقول مالا يقوله الناس ، بلغ به الاحتراس منهم إلى حدّ أنه كان إذا دعى إلى وليمة ، حضر والقوم على المائدة ، فأكل صامتاً ثم انصرف والقوم لم يفرغوا من الطعام . فقيل له فى ذلك فقال لهم : « أنا على المائدة كأحدكم ، فإذا جلست إزاء مكتبى فتصورونى كيف شئتم » ! .

أما كون الناثر لا ينظم إلا إذا كان حاصلاً على هذه الملكة الموهوبة فحقيقة لا مشاحة فيها ، وإن لم يكن بذلك عار على الكاتب .. بل الغبن الفاحش والخسران المبين أن تضيع حياة الكثيرين من الكتاب والعلماء وليست بقليلة الثمن فى محاولة المحال والتمادى فى مثل هذا الضلال .

وظيفة الشعر فى رأى شوقى :

على أن الشعر ليس من حاجات العمران المادى الذى تتوقف عليه سعادة الإنسان فى هذه الحياة الدنيا ، لكنه من كماليات العمران الأدبى الذى تسأم النفس عنده الحقيقة المجسدة والمادة المجردة ، وتميل فى بعض أوقاتها إلى التنقل بشعورها من عالم

---

(١) المقصود رواية « البؤساء » لفكتور هوجو ، (١٨٢٢ – ١٨٨٨٥) .

إلى آخر ومن فضاء إلى سواه .. ولعل هذه هى الحكمة فى كون الشعراء قليلاً عديدهم فى كل زمان ومكان ، لا تعطى الأمم منهم ، إلا بقدر حاجتها إليهم .

ومما يجمُل إيراده فى هذا المقام أنه بدا لأحد الإنكليز أن تكون عنده مجموعة فيها من كل شاعر عصرى شيء من نظمه بخطه ، فجعل يطوف بها على مشاهير الشعراء حتى وفد على « جول سيمون » فقيد فرنسا وفيلسوفها المشهور ، فطلب منه أن يكتب شيئاً من نظمه فاعتذر الرجل بكونه ما نظم قط ولا يملك قول الشعر ، فما زال الإنكليزى يلح عليه حتى أحرجه ، وكان جول سيمون يحفظ أبياتاً للشاعر الشهير لا مرتين ، وكانت أحسن ما فى منظومته التى سماها البحيرة ، فأخذ المجموعة وكتب الأبيات ثم جعل اسمه تحتها ، واتفق بعد ذلك أن المجموعة وقعت فى يد منتقد أدبى لبعض الصحف السيارة فى باريز ، وكان لا يعرف الشعر ولا يدرى لمن هو ، فلم يكن منه إلا أن ملأ أعمدة الجريدة من انتقادها ، ورمى جول سيمون بالدخول فيما لا يعنيه والتطفل على موائد الشعراء ، ثم نصح له أن يبقى فيلسوفاً كما كان ، ومن الفلسفة ألا يحاول الإنسان ماليس فى الإمكان .

أدوات الشاعر :

يعلم مما تقدم جميعه أننى أرى للمشتغلين بالشعر من أبناء « الوطن العربى » أن يجمعوا فى مسيرهم على الدرب بين أزواد ثلاثة لا وصول بدونها مجتمعة :

الأول : ثقة الإنسان من كون الشعر فى طباعه ، وهذا هو الشرط الأوجب ، ولا ينبغى لهم أن يتصرفوا فى مستقبل الأطفال الذين هم أمانة الله فى أيديهم بمقتضى أميالهم الشخصية وأفكارهم الخصوصية ، بل عليهم إذا أنسوا هذه الهبة عند الطفل أن يأخذوا بيده ويعينوه عليها ، ولو كانوا ممن ينظرون إلى الشعر بعين السخط ، لأن الله سبحانه وتعالى وهو الواهب قد رأى له ذلك ، وما يرى الله أفضل . وإذا وجدوه دعياً فى الشعر دخيلاً منذ الطفولة وجب عليهم تبغيضه إليه ، وممانعته عن نظمه ولو كان من محبى الشعر ونصرائه .

الثانى : أخذ العلوم وتناول التجارب ، لأن الشعر لا يخرج عن كونه أخباراً وحكمة وهما لا يكونان إلا من عليم مجرب .

الثالث : ألا يأخذ الشعر حلية على عطل من سائر أمور الدنيا وأشغالها . فإن كان ولابد من التفرغ للأدب حباً به أو طلباً للكسب ، فليكن الشعر هو اليتيمة القعساء

فى عقد علومه ، وصاحب العلم فى موكب فنونه ، لا ينافى تعاطيه الكتابة نثراً فى جميع المطالب وضروب المواضع ، فإنك لا تجد الشعر وسلطانه عندئذ إلا مرشدين أمينين وذخرين ثمينين ، فمن جمع بين هذه الأمور الثلاثة وكان عاملاً متقناً لعمله حريصاً عليه مترقباً فيه ، يخاف الله من الغرور ويخشاه فى إيذاء خلقه ، فقد انكشف له سر النجاح وأحرز قصب السبق فى حلبة الكتاب والشعراء .

* * *

صورة .. وسيرة :

الآن أدخل فى الحديث مع فريق طلبوا منى أن أجعل صورتى فى هذه المجموعة ، وآخرين رغبوا إلى فى كلمة تقال عنها وعن صاحبها وألا يقولها سواى .

معذرتى إلى الفريق الأول : أن من يعرض صورته على الناس كمن يعرض وجهه عليهم ، وأعوذ بالله ، وبالمحبين أن أكون ذلك الرجل . على أن صورتى ما عشت بينهم ينظرون إليها ، فإذا مت فليأخذوها من أهلى إذا جد بهم الحرص عليها .

وللآخرين أقول : إنى لا أزال فى النشأة وإن حياتى لم تحفل بعد بالعجائب ولم تمتلىء من الفوائد ولا المصائب حتى أحدث الناس بأخبارها . لكنى لا أثق بيومى الآتى ، وأخاف بعدى رجوم الظن وضلالات الأحاديث ، فلى العذر أن أجيب طلبهم على أن يكون الحديث بينى وبينهم كما يكون بين الأحباب .

سمعت أبى رحمه الله يرد أصلنا إلى الأكراد فالعرب . ويقول : إن والده قدم هذه الديار يافعاً يحمل وصاة من أحمد باشا ، وكان جدى وأنا حامل اسمه ولقبه يحسن كتابة العربية والتركية خطاً وإنشاء فأدخله الوالى فى معيته ، ثم تداولت الأيام وتعاقب الولاة الفخام ، وهو يتقلد المراتب العالية ، ويتقلب فى المناصب السامية إلى أن أقامه سعيد باشا أميناً للجمارك المصرية ، فكانت وفاته فى هذا العمل عن ثروة راضية بددها أبى فى سكرة الشباب ثم عاش بعمله غير نادم ولا محروم . وعشت فى ظله وأنا وأاحدة أسمع بما كان من سعة رزقه . ولا أرانى فى ضيق حتى أندب تلك السعة ، فكأنه رأى لى كما رأى لنفسه من قبل ألا أقتات من فضلات الموتى .

أما جدى لوالدتى فاسمه أحمد بك حليم ويعرف بالنجدىّ نسبة إلى نجدة إحدى قرى الأناضول ، وقدم هذه البلاد فتياً كذلك ، فاستخدمه وإلى مصر إبراهيم باشا من أول يوم ، ثم زوجه بمعتوقته جدتى والتى أرثيها فى هذه المجموعة ، وأصلها من مورة ، جُلبت

منها أسيرة حرب لا شراء . وكانت رفيعة المنزلة عند مولاها وكان زوجها محبوباً عنده كذلك ، فما زالا مغمورين بنعمة هذا البيت الكريم حتى توفى جدى وهو وكيل لخاصة الخديوى إسماعيل باشا فأمر بنقل مرتبه إلى أرملته وأن يحسب ذلك معاشاً لا إحسانا ، وكان الخديوى المشار إليه يقول عنها : « لم أر أعف منه ولا أقنع من زوجته ، ولو لم يسمه أبى حليماً لحلمه ، لسميته عفيفاً لعفته » .

أنا إذن عربى تركى يونانى جركسى بجدتى لأبى ، أصول أربعة فى فرع مجتمعة تكفلها له مصر كما كفلت أبويه من قبل . وما زال لمصر الكنف المأمول والنائل الجزل ، على أنها بلادى ، وهى منشىء ومهادى ، ومقبرة أجدادى . ولد لى بها أبوان ، ولى فى ثراها أب وجدان .. وببعض هذا تحبب إلى الرجال الأوطان .

أما ولادتى فكانت بمصر القاهرة ، وأنا اليوم أحبو إلى الثلاثين . حدثنى سيد ندماء العصر المرحوم الشيخ على الليثى قال :

« لقيت أباك وأنت حمل لم يوضع بعد ، فقصّ على حلماً رآه فى نومه ، فقلت له وأنا أمازحه : ليولدن لك ولد يخرق - كما تقول العامة - خرقاً فى الإسلام .

ثم اتفق أن عدت الشيخ فى مرض الموت ، وكانت بيده نسخة من جريدة الأهرام فابتدر خطابى يقول : هذا تأويل رؤيا أبيك يا شوقى ، فوالله ما قالها قبل فى الإسلام أحد . فقلت : وما تلك يا مولاى ؟ قال : قصيدتك التى تقول فى مطلعها :

حفٌ كأسَها الحبَبُ فهى فضةٌ ذَهَبُ

وها هى ذى فى يدى أقرؤها ، فاستعذتُ بالله ، وقلت له : « الحمد لله الذى جعل هذه هى « الخرق » ولم يضر بى الإسلام فتيلا » .

اللقاء الأول بالخديوى إسماعيل :

أخذتنى جدتى لأمى من المهد وهى التى أرثيها فى هذه المجموعة ، وكانت منعمة موسرة فكفلتنى لوالدى ، وكانت تحنو على فوق حنوهما ، وترى لى مخايل فى البر مرجوة ، حدثتنى أنها دخلت بى على الخديوى إسماعيل وأنا فى الثالثة من عمرى ، وكان بصرى لا ينزل من السماء من اختلاط أعصابه ، فطلب الخديوى بدرة من الذهب ثم نثرها على البساط عند قدميه ، فوقعت على الذهب اشتغل بجمعه واللعب به ، فقال لجدتى : أصنعى معه مثل هذا ، فإنه لا يلبث أن يعتاد النظر إلى الأرض ، قالت : هذا

دواء لا يخرج إلا من صيدليتك يا مولاى . قال : جيئى به الى متى شئت ، إلى آخر من ينثر الذهب فى مصر .

ولا يزال هذا الارتجاج العصبى فى الأبصار يعاودنى ، وكان المرحوم الشيخ على الليثى كلما التقت عينه بعينى ، ينشد هذا المصراع للمتنبى :

« مجاجر مسك ركبت فوق زئبق » .

رحلة التعليم :

دخلت مكتب الشيخ صالح وأنا فى الرابعة من عمرى - وهى من أهلى جناية على وجدانى أغفرها لهم (!!) - ثم انتقلت منها إلى المبتديان فالتجهيزية فكنت التلميذ الثانى لهذه المدرسة ، وأنا فى الخامسة عشر . وكان ناظرها المرحوم صادق باشا شنن قد حصل لى من النظارة على « المجانية » بوجه الاستثناء ، لا عن حاجة إليها ولكن على سبيل المكافأة .

ثم رأى لى أبى أن أدرس القوانين والشرائع فدخلت مدرسة الحقوق ، وكان ناظرها المأسوف عليه « فيدال باشا » لا يرانى أهلاً لذلك بالسن . فما زال أستاذى وصديقى المهذب يحيى بك إبراهيم وكيل المدرسة يومئذ يؤيدنى عند رئيسه إلى أن قبلت ، ثم لم يكفه ذلك حتى حصل لى من الوزارة على مائتى قرش فى الشهر . فدرست الحقوق سنتين ثم ارتأت الحكومة أن ينشأ بمدرسة الحقوق قسم للترجمة يتخرج فيه المترجمون الأكفاء ، فنصح لى الوكيل أن أدخل هذا القسم ففعلت ، وأقمت به سنتين ثم منحتنى نظارة المعارف الشهادة النهائية فى فن الترجمة .

اللقاء الأول بالخديوى توفيق :

وبينما أنا أتردد على المغفور له على باشا مبارك فى شأن مرسوم ورد عليه من المعية السنية بطلبى إليها ، فكان سرورى بذلك أضعاف فرحتى بالنعمة المفاجئة ، فذهبت إلى السراى ، وهناك استؤذن لى على المرحوم الخديو توفيق باشا ، فلما مثلت بين يديه ولم أكن رأيته من قبل - ولكن مدحته مراراً وأنا فى المدرسة - خاطبنى بهذا اللفظ الشريف : « قرأت يا شوقى فى الجريدة الرسمية أنك أعطيت الشهادة النهائية ، وكنت أنتظر ذلك لألحقك بمعيتى . لكن ليس بها الآن محل خال ، فهل لك فى الانتظار حتى يهيىء الله لك الخير » .

فاستلمت أذيال العزيز وقبلتها ، ثم قلت : « حسبى يا مولاى أنك قد ذكرتنى من تلقاء نفسك الشريفة ، وأى خير يهيىء الله لعبدك أفضل من هذا » . فأطرق هنيهة ثم قال : « سمعت أن أباك عطل من الخدمة ، فبلغه أنى ربما أدخلته فى عمل قبلك » .. ثم تهلل وأذن لى بالإنصراف .

فلبثت فى المعية بضعة شهور أنتظر فرجا يأتى به الله ، وكان المرحوم على باشا مبارك لم يقطع عنى الراتب ، إلى أن كان يوم كثر غيمه وتثاقل مطره ، فخرجت قبيل الأصيل فى حاجة لى على حمار أبيض كان لوالدى ، وبينما أنا عائد إلى منزلى ، اجتاز ميدان عابدين ، بصرت بالعزيز فى بهو السراى يشرف منه ، فنزلت عن الدابة أمشى كرامة للمليك المطل . وأمرت الخادم أن يبتعد بها وأن يلاقينى خلف القصر ثم مشيت على الأقدام حتى إذا انتهيت من الميدان اعترضنى رسول من الأمير ، يدعونى إليه فوافيت حضرته ، وأنا لا أعرف السبب ، وكان معه ساعتئذ المرحوم عبد الرحمن باشا رشدى ، فتحلى الحليم بصورة الغضب ، ثم قال : أليس لى أن أطل من بيتى حتى نزلت عن حمارك وألجأتنى إلى الانثناء . قلت : عفوا يا مولاى هكذا أدبنا الأوائل ، حيث يقول شاعرهم[1] :

وإذا المطىُّ بنا بلغْنَ محمدا   فظهو رُهُن على الرجالِ حَرامُ

فتبسم ضاحكا ، ثم قال : إنكم معاشر الشعراء تتفاءلون بالغيوم ، فهذا اليوم من أيامكم فاسمع للباشا فإن عنده فألا ، فالتفت الباشا عندئذ لى وقال : الآن أمرنى أفندينا أن أبلغك تعيين أبيك فى الخاصة الخديوية وأما أنت فتعين بعد شهر . ثم مد العزيز إلى يده فقبلتها واجما ، قد غلب على السرور حتى أنسانى الشعر وكان ذلك وقته .

البعثة إلى فرنسا :

ثم لم يحل علىَّ حول فى الخدمة الشريفة حتى رأى الخديوى ، أن أبلغ التأديب فى أوروبا ، فخبرنى فى ذلك وفيما أريده من العلوم ، فاخترت الحقوق لعلمى أنها تكاد تكون من الأدب وأن لا قدم فيها لمن لا لسان له ، فأشار على الأمير عندئذ أن أجمع فى الدراسة بينها وبين الآداب الفرنساوية بقدر الإمكان . ثم سافرت على نفقته فكنت أنقد ستة عشر جنيها فى الشهر نصفها من المعية ونصفها من الخاصة ، وأعطانى يوم سفرى مائة جنيه ، أرسل نصفها إلى مدير الإرسالية ليهيىء لى جميع ما أحتاج إليه

(١) البيت للشاعر أبى نواس (١٤٠ - ١٩٩هـ) فى مدح الخليفة العباسى محمد الأمين .

حال وصولى ، ودفع لى النصف الآخر بيده الشريفة ، وما أنسى من مكارمه رحمة الله عليه لا أنسى قوله لى فى ساعة الوداع « لا حاجة بك منذ اليوم إلى أهلك فلا تعنتهم بطلب النقود وأعنت أباك هذا الغنى » .

فى فرنسا :

فركبت البحر لأول مرة أوم مرسيليا ، فلما قدمتها وجدت مدير الإرسالية فى انتظارى ، فأخبرنى بأن الأمير يأمر بأن أقضى عامين فى مدينة مونبلييه وآخرين فى باريز .. وكان المدير قادما من مونبلييه للقائى فعاد بى إليها على الفور ، وهنالك قدم لى جميع ما أحتاج إليه ، وأدخلنى مدرسة الحقوق (فى) الجامعة ثم رجع إلى العاصمة .

فلما انقضت السنة الأولى التمست من ولى النعم أن يأذن لى فى الأوبة إلى مصر لقضاء زمن العطلة بين أهلى ، فأوقع لى أمره أن هذا من نزق الشباب . وأنه يرى لى أن أقيم أربع سنوات كاملة فى أوروبا وألا أضيع منها دقيقة واحدة ، ثم أرسل إلى خمسين جنيها لأنفقها فى رحلة أزمعها فى أى بلد أشاء إلا مصر . وكانت الدعوات قد توالت على من الفرنساويين رفقائى فى المدرسة بالذهاب إلى مدنهم المتفرقة فى الجنوب وقضاء بعض الأيام فى ضيافتهم هنالك . فقضيت نحو شهرين كنت فيهما قرير العين طيب النفس ، حيث التفت رأيت حولى مناظر رائعة ومجالى شائقة ومعالم للحضارة فى أقصى القرى شاهقة ، وآثاراً لدولة الرومان ، تزداد حسنا على تقادم الزمان . وعرفت الفلاح الفرنساوى فى داره وكنت ألقاه فى مزرعته ، وأماشيه فى الأسواق ، فيخيل إلىَّ أنه قد خلف العرب على قرى الضيف وإكرام الجار . وكان اعجب ما رأيت مدينة « كركسون » . وجدتها قسمين ووجدت القوم عليها صنفين ، فمنهم الباقون إلى اليوم كما كان عليه آباؤهم فى القرون الوسطى ، بناؤهم ذلك البناء ولباسهم ذلك اللباس ، وعاداتهم وأخلاقهم تلك العادات والأخلاق .. والآخرون خلق جديد وشعبه كسائر شعب الأمة فى أخذهم بأسباب التمدن العصرى ، وبالجملة كانت نتيجة هذه النقلة من أجل نعم الله علىّ ، وأسنى أيادى الخديوى السابق عندى .

فى إنجلترا :

ثم ما كدت أنتهى من السنة الثانية حتى كتب إلىَّ مدير الإرسالية المصرية يستقدمنى لباريز ، ويخبرنى أنه ذاهب بتلاميذته إلى إنكلترا لقضاء أكثر أيام العطلة فيها ، وأن

الأمير رحمه الله قد أدى نفقة هذه السياحة عنى إذا رغبت فيها ، فبرحت مونبلييه على عجل أيمم باريز للمرة الأولى فأقمت بها يومين ريثما أهبت الرحلة . ثم سافرنا إلى عاصمة إنكلترا ، فلبثنا فيها نحو شهر ، نغشى من معالمها فى الحضارة ونشاهد من دوران دولاب التجارة والصناعة فيها ما ينتهى إليه العظم والجلال فى هذا العصر ، لكنا لم نلبث أن سئمناها ، وهذا أكبر عيوبها ، فخرجنا إلى بعض المدائن على بحر الشمال . وهناك وجدنا راحة الخاطر وقرة الناظر ، وإن يكن الجو كثير التقلب غدارا فى غالب الأحيان .

فى باريس .. والجزائر :

فلما انقضت السنة الثالثة وهى الأولى لى فى باريز أصبت بمرض شديد كنت فيه بين الحياة والموت ، فاستخدمت ممرضة تسهر على راحتى وتعمل بإشارتى فى الحركة والسكنة ، فكنت أسمعها وأنا فى سكرات الحمى تقول « أفى مثل هذا الشباب تذهبون » . ثم تكفكف الدمع . لكن الله خيب ظنونها ومنّ على بالشفاء ، عندئذ أشار على الأطباء أن أقضى أياما تحت سماء أفريقيا على زعم أن الذى بى من الضجر والسآمة ليس إلا حنينا إلى الوطن.فوقع اختيارى على الجزائر ، فرحلت إليها مع أحد قضاتها الفرنساويين فنفعتنى مرافقته وظل دليلى على الهدى فى عاصمة المستعمرة نحو عشرين يوما ثم برحتها إلى أوران .

أما جو الجزائر فلا يعدله بين الأجواء فى صحوه وطيب نسمته مع توقد شمسه إلا جنوب فرنسا . ولم أتأثر فيه كتأثرى من رؤية المصريين فى القهاوى البلدية إذ أكثر أصحابها وغلمانها منهم ، وكان قد بلغهم جلوس مولانا الخديوى القائم عباس على الأريكة المصرية ، فكنت أراهم فرحين بالنبأ وأسمعهم يدعون لسموه .

ولا عيب فى الجزائر سوى أنها قد مسخت مسخا ، فقد عهدت مساح الأحذية فيها يستنكف من النطق بالعربية وإذا خاطبته بها لم يجبك إلا بالفرنساوية . على أن حركة العمران بالمدينة عجيبة ، وآثار التمدن الفرنساوى بادية عليها . ولكن المسلمين من أهلها لا يشاركون القوم فى شىء من ذلك ، ولا يتهافت مترفوهم إلا على مضار التمدن وأسوائه ، فكأن حظنا واحد فى كل مكان ! .

أقمت بالجزائر أربعين يوما أو تزيد ثم حثثت الرحال عنها قافلا إلى باريز ، وهنالك تمت لى السنة الثالثة فى الحقوق وحصلت على الشهادة النهائية فيها . فرأى لى الجناب

العالى أيده الله أن أقضى فى العاصمة ستة شهور ، أتمكن فيها من معرفة أشياء باريز وأهلها ، وقد كان فى الدراسة ما يشغل عن ذلك ويحول دونه ، ثم انقضت تلك المدة على ما رسم لى الرأى العالى أيده الله ، فعدت إلى الوطن وأنا نضو فراق ، تهزنى إليه الأشواق .

فى سويسرا وبلجيكا وتركيا :

وفى سنة ١٨٩٦ للميلاد ندبنى جنابه الفخيم لأنوب عن حكومته السنية فى مؤتمر المستشرقين الذى كان إنعقاده فى مدينة جنيف عاصمة سويسرا ، فكانت خير فرصة تتم لى لمشاهدة هذه البلاد التى هى المجلى البديع لعروس الطبيعة . فرحلت إليها ، وأقمت بها شهرا . ثم انفض المؤتمر فبرحتها إلى بلجيكا لمشاهدة عاصمتها (فى نفس) العام .
ولما كانت السنة الماضية وكنت قد سئمت الحضر على أثر رمد طال أمده ، خرجت إلى الآستانة طلبا للعافية على ضفاف البسفور ، فأذن الله وكان مارجوت وعدت من عاصمة الإسلام ، وأنا أعتقد أن خطرات النسيم فيها تفعل فى أربعين يومًا ما لا يفعله طب الأطباء فى أربعين عاما .

هذه هى أيام صباى وخطوات شبابى وأوائل نشأتى أجبت عنها السائل ، ليعلم كيف تقضّتْ وفيم أنفقت وأين ذهبت ، وأنا أستغفر الله لى ولأهلى ولمن ينظر إلى هذا الكتاب بعين الكريم المتجاوز أو المنتقد العادل .

شكيب أرسلان وتسمية الديوان بالشوقيات :

جمعتنى باريز فى أيام الصبا بالأمير شكيب أرسلان وأنا يومئذ فى طلب العلم ، والأمير حفظه الله فى التماس الشفاء ، فانعقدت بيْننا الألفة بلا كلفة . وكنت فى أول عهدى بنظم القصائد الكبرى ، وكان الأمير يقرأ ما يرد عليه منها منشورًا فى صحف مصر ، فتمنى أن يكون لى يومًا ما مجموعة ، ثم تمنى علىّ إذا هى ظهرت أن أسميها « الشوقيات » . ثم انقضت تلك المدة ، فكأنها حلم فى الكرى أوْ خلسة ، أو هى كما أقول :

صحبتُ شكيبا برهةً لم يفزْ بها ... سواى على أن الصحابَ كثيرُ
حـرصتُ عليها آنـة ثم آنـةً ... كما ضنَّ بالماسِ الكريم خبيرُ

فلما تساقينا الوفاء وتم لى وداد على كل الوداد أمير
تفرق جسمى فى البلاد وجسمه ولم يتفرق خاطرٌ وضميرُ

هذا أصل التسمية سبقت به إشارة لا تخالف ودفعت إليه طاعة واجبة ، وأنا بين هاتين هدف للقيل والقال ، يظن بى نسبة الأثر الضئيل إلى الإسم القليل .

قصائد الديوان :

كانت وفاة والدى من نحو ثلاث سنوات فكان لى عجبا أن وجدت بين أوراقه شيئًا كثيرا من مشتت منظومى ومنثورى ما نشر منها وما لم ينتشر ، قد كتب بعضه بالحبر ، والبعض الآخر بالرصاص والكل خط يد المرحوم ، وقد لفه فى ورقة كتب عليها هذه العبارة : « هذا ما تيسر لى جمعه من أقوال ولدى أحمد وهو يطلب العلم فى أوربا فكنت كأنى أراه ، وإنى آمره أن يجمعه ثم ينشره للناس لأنه لا يجد من بعدى من يعتنى بشئونه وربما لم يوجد بعده من يعنى بالشعر والأدب » . فبينما أنا ذات يوم تعب بهذه الأوراق حيران لوصية الوالد كيف أجريها ، زارنى صديقى مصطفى بك رفعت فحدثته حديثى ، فسألنى أن أعيره الأوراق أياما ثم يعيدها إلىّ . ففعلت ثم لم يمض شهر حتى بعث بها إلىّ ، وإذا هى قد نسخت بقلم مليح ، يؤيده ذوق صحيح ، بحيث لم يبق إلا أن تدفع إلى المطابع . فأخذتها وبودى لو وفيت صديّقى المشار إليه حقه من شكر الصنع ، وأنا أقول فى نفسى : لئن صدق أبى فى الأولى ، لقد ظلم فى الثانية لأن الخير لا يزال فى الناس .

على أن ما جمع فى « الشوقيات » ثم طبع ليس هو كل ما قيل ، فقد أسقطت منه الكثير وعثرت على غيره ولكن فى الزمن الآخير . فأما ما أسقط عمدا فأكثره من قولى فى زمن الصبا الذى لا يؤمن فيه على المرء الغرور ، ولا يسلك الفتى فيه سبيلا إلا وهو مضلل عثور ، وقد خشيت أن يقع مثل ذلك فى أيدى الناشئة ، فأسأل عن سوء وقعه ، ويكون إثمه أكبر من نفعه ، لكنى حرصت على إثبات بعض الشىء منه ، كما يحرص الإنسان على ذكر ما طاب من أيام الشباب ، وأما ما عثرت عليه والمجموعة فى أيدى الطباع فلم يكن فى الوسع أخذه لئلا يختلط الكتاب ويختل ترتيب الأبواب ، على أنه محفوظ لينشر فى الجزء الثانى إن شاء الله تعالى ، مع سائر القصائد التى قيلت بعد الإعلان عن الشوقيات ، ولم يتيسر إدخالها فى أبواب هذا الجزء .

وقد عزمت بحول الله ومشيئته على أن أنشر آخر كل عام هجرى ما يحصل عندى

من منظوم ومنثور ، ولو قل عدده وصغر حجمه ، وأن أجعل ذلك بمثابة أجزاء متتالية « للشوقيات » تسمى باسمها وتكون لها متممة .

٥ - شوقى .. يدافع عن وطنيته

كانت علاقةُ شوقى بالحزب الوطنى علاقة طيبة ، نتيجة لما كان بين مصطفى كامل والخديوى عباس حلمى من اتفاق حول معاداة الإنجليز والتمسك بتركيا . ولكن يبدو أن علاقة الخديوى بالحزب قد تغيرت بعد تولى محمد فريد لرئاسته ، لتشدد محمد فريد فى الثورية عن سلفه .. ويبدو أنه بناء على هذا فترت العلاقة بين شوقى والحزب مما دعا محمد فريد إلى أن يطعن فى وطنية شوقى . فرد عليه بالرسالة التالية[1] .

وأهم ما تعكسه هذه الرسالة أنها توضح مفهوم شوقى حينئذ (١٩٠٨) لمعنى الوطنية ، إذ يرى أن وطنيته تتمثل فيما يقدم من تراث أدبى يثرى تاريخ أمته ، ويبنى بها وجدان أبنائها : شبيبة وشيوخا ، بدوا وحضرا .

وتكشف هذه الرسالة أيضا عن حذر شوقى من الاتهام فى وطنّيته ، لذلك يصرح بأنه قد يتغاضى عن الطعن فى عرضه ، ولا يتغاضى عن الطعن فى وطنيته . كذلك يبدو من الرسالة حرص شوقى على أن تكون صورته نقية فى « أعين الشبيبة المصرية ، خصوصًا الطلبة الكرام ، الذين لا يهمنى فوق شأنهم شأن . والذين هم مستقبل هذه الأوطان » .

وأخيرًا فإن الرسالة مثال لأسلوب شوقى فى الكتابة النثرية .

كتاب شاعر الأمير إلى عزتلو محمد فريد بك رئيس الحزب الوطنى :

أيها الرئيس ، وإن أذنتَ قلتُ أيها الصديق الحميم :

أتقدم إلى معاليك مبالغا فى الخطاب ، متلطفا فى العتاب ، نافيا عن شرفى بعض ما أحللت به من التهم على صفحات اللواء ، الذى طالما كنتَ فى السلم هنزته ، وفى الحرب جمرته ، حتى انتقل من يد إلى يد ، وهكذا الدنيا دول ونقل ، قضى الله أيها الرئيس

(١) نشرت هذه الرسالة فى :
- مجلة « المنبر » فى ١٢ أكتوبر ١٩٠٨ .
- مجلة « سركيس » فى ١٥ أكتوبر ١٩٠٨ .
والنص منقول عن « الشوقيات المجهولة » ، جـ ٢ ، ص ١٠٠ .

الكريم أن تتصرف باللواء فقل فيه عنى ما شئت ، فإن لك من طوله وعرضه مجالا ومتسعا . وأنا المغضى المتسامح كرامة لعهد مؤسسه المبكى ، والعهد يحفظه الأكرمون .

أبحتك عرضى أيها الرئيس الكريم ، تلم به ما شئت وتنال منه ما أردت ، إلا وطنيتى التى لن تحل بها التهم ولن ترقى إليها الشكوك والريب ، والتى أرجو أن أموت عليها وعلى الشهادة معا يوم كلتاهما حق ، ويوم لا يستوى الذين يحسنون والذين لا يحسنون .

أراك أيها الرئيس الكريم قد خفى عليك مكان وطنيتى ، فهل تأذن أن أدلك عليه ولا فخر ، فقد أحرجتنى إحراجا ، وأخرجتنى من خلقى المتواضع إخراجا ، فإن زهيت واستكبرت مرة فى العمر واحدة ، فإن القراء كرام والكرام يغفرون .

وطنيتى أيها الرئيس هى فى فؤاد ولدك الصغير المحروس ، فادعه يتلو عليك من آياتها ما يخفق له فؤادك وتهتز له جوانحك اهتزازًا ، لأن فريقا يهزون الرضيع فى مهده ، ويوحون الوطنية إلى الصغير فى درسه ، أولئك هم المفلحون .

وطنيتى أيها الرئيس الكريم تطيف بكل حجر ألقى أساسا للعلم فى هذا القطر ، من الجامعة إلى النادى إلى أمثالها من مصادر الحياة الحقيقية للأمم والشعوب ، يعرف ذلك ويذكره المؤسسون .

وطنيتى أيها الرئيس الكريم هتف بها البدو وتغنى بها الحضر ، وجاوزت ذلك إلى الأعاجم من ترك وفرس ، فهى معلقة على جدران قصورهم ودورهم يقرؤها هنالك القارئون .

وطنيتى أيها الرئيس الكريم مخبأة ناحية فى مقبرة سلفك العظيم ، فطف بها وناجه يخرج إليك من جانب القبر صدى الصدق ، صدى الحق صدى الحياة التى لم يتغلب عليها الموت ولا تمكن فيها البلى ، صدى الشباب الذى نصفه فى الجنة ، ونصفه لا يزال فى هذه الدنيا يملؤها ويسرى فيها ، وهذا الصدى يقول : شوقى همزة اللواء طالما تباهى وافتخر ، واعتز به وانتصر ، وصال بوطنيته ما ظهر فيها وما استتر ، وهو أصدق من نظم فيه ونثر ، فى وقت عز فيه الصادقون .

وطنيتى أيها الرئيس الكريم فى الأهرام كان قلمى فى قمتها ، وكانت همى فى خدمتها ، وكان صاحبها يحبنى كما يحب واحده جبرائيل ، وليس وراء الحب غاية فى الاحترام . ثم فى المؤيد مدرسة الوطنيين الأولى ، ثم فى اللواء الذى كان صاحبه الوفى

الكريم يتلقى منى الكلمة ، كأنما يتلقى سنة تقوم لجريدته عرفانا للفضل ، والفضل يذكره الخيرون ..

وطنيتى أيها الرئيس الكريم فى « الشوقيات » قليلها الذى ظهر ، وكثيرها المنتظر ، وفى « عذراء الهند » ، و « دل وتيمان » ، و « لادياس » و « بنتاءور »[٢]. ولو اطلعت على واحد من هذه الآثار ، تقتنيها ربات الحجال ، وفهمها الرجال والأطفال ، لعلمت كما علم كثير من العقلاء قبلك أننى كما وصفنى المرحوم مصطفى : « ذلك الغدير الصافى فى ألفاف الغاب ، يسقى الأرض ولا يبصره الناظرون »[٣].

وطنيتى كل وطنيتى أيها الرئيس الكريم فى هذه الشهادة من سلفك العظيم وإليك الحديث : عدت فقيد الوطن المرحوم مصطفى ذات ليلة وهو محتضر ، لا يأتى ولا يذر ، وكان بحجرة نومه شقيقه ووارث عواطفه ومبادئه الأخ على بك وثلاثة من كرام الأصدقاء ، وكنت قد قمت للفقيد بخدمة أراها أنا لا تذكر ، واعتبرها هو أنها لا تصدر إلا عن أوفياء الرجال وشجعانهم ، فسر خاطره ، وانشرح صدره ، وأمتد بنا السهر إلى ما بعد منتصف الليل ، حتى إذا استأذنا من المريض الكريم ، قال لى بمسمع من الأخوان الأربعة : « هكذا فليكن الرجل ، وهكذا فلتكن الوطنية » والموت حق والحق ما يقوله المحتضرون .

هذا أيها الرئيس دفاعى عن وطنيتى التى توهم البعض أنك اتهمتنى فيها ، وما قدمته مداراة للسفهاء ولا مسايرة للغوغاء ، ولكن لأنفى الظن عن أدبى فى أعين الشبيبة المصرية خصوصا الطلبة الكرام الذين لا يهمنى فوق شأنهم شان ، والذين هم مستقبل هذه الأوطان .

وما سوى ذلك أيها الرئيس الكريم مما ورد فى الرسالة المشرفة باسمك فلا رد عندى عليه ، اللهم إلا أن يحرجنى أمرٌ فأخرج من انكماشى زائدا عن كرامتى ، مدافعا عن شرفى ، هذا مع اعتقادى أنك فى مقدمة المخلصين للجناب العالى ، الصادقين لحاشيته الكريمة وأنا فى أولهم . ولقد ذكرت من أعظم ذنوبى لديك أننى ألوذ بأفاضل رجال الصحافة من وطنيين وأوربيين ويلوذون بى ، ولو سألتنى عن السبب لأجبتك بالصدق

---

(٢) أسماء روايات نثرية لشوقى بها بعض قطع شعرية يغلب على مضمونها طابع الحكاية الشعبية شبه التاريخية ، والزينة الشكلية ، من حيث طريقة التعبير اللغوى ، وهى فى جملتها أقرب إلى حكايات وقصص « الأدب الشعبى » .

(٣) كان مصطفى كامل معجبًا بشعر شوقى ينشره فى صدر جريدته تكريمًا لصاحبه وإلى ذلك يشير شوقى فى رثائه – الذى طلب إليه مصطفى بنفسه أن يقوم به قبيل وفاته :

قد كنت تهتف فى الورى بقصائدى   وتجل فوق النيرين مكانى

والصراحة اللذين هما فى طباعى : أن لى من المركز الأدبى والمادى بحمد الله ما يجعل الوزراء والكبراء يقبلون على ، إن لم أقل يحبون لقائى ، ولكنى أميل بجملة عواطفى إلى تلك الفئة القليلة من أهل الآداب والرأى فى الأمة . ولربما دعيت إلى مائدة أعظم عظيم فى القطر فاعتذرت من أجل دعوة تكون قد سبقت من أحد أولئك الأفاضل ، وهذا مالا يفعله الأكثرون .

(المخلص شوقى)

٦ - أحاديث خاصة .. مع شوقى

ننشر هذين الحديثين الصحفيين مع شوقى لأهميتها فى بيان بداية قوله للشعر وصلته بالخديوى توفيق ، وتلمذته للشيخ حسين المرصفى صاحب « الوسيلة الأدبية » ناقد مرحلة الأحساء وأستاذ البارودى من قبله ، كما يكشفان عن صلة شوقى بالتراث القديم والثقافة الفرنسية . ونعيد نشرهما لما لهما من أهمية خاصة بالنسبة للتعرف على شوقى الشاعر والإنسان .

* * *

(أ) حديث أجراه مع شوقى « سليم سركيس » ونشر فى مجلة « سركيس » فى ١٥ يونيو وأول أغسطس سنة ١٩١٥ ، وإن كان تاريخ الحديث يرجع إلى فبراير ١٨٩٧ :

- متى بدأت تنظم الشعر ، وهل تذكر شيئا من قديمه ؟ .

- وفقت لنظم الشعر وأنا فى الرابعة عشرة من عمرى ، وكان أستاذى يومئذ المغفور له الشيخ حسين المرصفى وعليه قرأت « الكشكول » والبهاء زهير ، حتى إذا بلغت فى مطالعة الكشكول هذين البيتين :

ومخرّق عنه القميصُ تخالـهُ بينَ البيوتِ مـن الحياء سَقيما
حتى إذا حمىَ الوطيسُ رأيته عندَ اللواءِ على الخميسِ زَعيما

استخف الشيخ الطرب ، وطلب إلى أن أشطرهما فقلت :

ومخرقٍ عنه القميصُ تخالـه ملكـا تنمُّ به السماءُ كـريمـا
يحمى الحِما عفَّ اللواحظِ والخُطا بينَ البيوت من الحياء سقيما
حتى إذا حمي الوطيسُ رأيته نارا على نارِ الوغى وجحيما
وإذا القبائلُ أطبقتْ ألفيْتَـه عند اللواء على الخميسِ زعيما

فاستحسن البيت الأول والثانى ، وأرشدنى إلى مواضع التكلف من الثالث والرابع ، ثم اقترح أن أجرب لسانى فى الحكمة فعملت هذين البيتين ، وهما أول عهدى بإنشاء الشعر :

قُصـارى العـيشِ أنْ يذ هـبَ إنْ حُـلوًا وإنْ مُـرًّا
فـإنْ شِئتَ فمُتْ عبدًا وإن شِئتَ فمُتْ حُرا

فأعجب بهما الشيخ كثيرا ، وبشرنى بمستقبل فى الحكمة غزير .

- متى بدأت مدائحك للبيت الخديوى ؟

- أولها فيما أذكر منظومة طويلة أنشأتها وأنا تلميذ بمدرسة الحقوق وسميتها : (الدر المنظم فى مديح الجناب الخديوى المعظم) وكتبت فى مطلعها :

هِمَمُ الملوك علوُّهـا لا يُنكـر والخيرُ يبقى والمآثرُ تُـذكَـرُ

وقدمتها بنفسى إلى المغفور له محمد توفيق باشا ، فقابلها بأحسن قبول ووعدنى أنى متى أتممت الدراسة يلحقنى بمعيته ، وقد كان ، وأنجز وعده .

- هل ترجمت شيًا من شعر الأفرنج ؟

- إننى أجل الترجمة واستعظم فوائدها ، ولكن نفسى لا تميل إلى التعريب ، بل ميلى كله إلى الخلق والإنشاء . هذا مع كلفى بالآداب الفرنسية ، وعلى الأخص تأليف فيكتور هوجو وألفر دى موسيه ولا مرتين ، ولقد كدت أفنى فى هذا الثالوث ويفنينى . ومع ذلك فلا أذكر أن خاطرى ارتاح مرة إلى نقل شئ منه إلى اللغة العربية إلا مقطوعات قد تصادف هوى فى النفس ، فيترجمها اللسان وهو مارٌ بها ... منكرًا مبالغةَ الناس فى الاحتفال بها .

- ما هو أحسن قولك فى المرأة عمومًا ؟

- لى فى المرأة على العموم كلام كثير ، ولكن لا أرانى وفيتها الوصف إلا فى قولى :

ثِقْ بالنساءِ فإن وثقتَ فلا تثِقْ فحبالُهنّ علـى الـزمان هَبـاءُ

فعيـونهن إذا أخـذْنَ تَـوارِكٌ وقلوبُهـن إذا هَـوْيـنَ هَـواءُ

* * *

(ب) أجرى محرر الأهرام بمناسبة مهرجان الشعر الذى أقيم بعد ظهر يوم ٢٩ أبريل سنة ١٩٢٧ لتكريم أمير الشعراء حديثًا مع شوقى نشرته الأهرام صباح ٣٠ أبريل . ثم أعادت « الأهرام » نشره فى ٢٠ / ١٠ / ١٩٧٢ بمناسبة مرور أربعين عامًا على وفاة شوقى . وهو يمضى على النحو التالى :

قال محرر (الأهرام) فى الصفحة الأولى :

اجتمعت أمس وفود بلاد الشرق ، برجال الأدب والشعر والفضل فى مصر ، لتكريم الشاعر الذى اجتمعت كلمة المتأدبين جميعًا بين شعراء وناثرين ، على أن يلقبوه بأمير الشعراء ، فإذا قلت « أمير الشعراء » ، قلت أحمد شوقى .

ويرى القراء فى غير هذا المكان وصف الاحتفال الذى أقيم له بعد ظهر أمس فى دار

الأوبرا الملكية ، ويرون ما قاله شعراء وخطباء مصر وغير مصر فى شوقى وشعر شوقى وعبقرية شوقى ، ولكنهم لم يسمعوا فى الحفل رأى شوقى نفسه فى شوقى ، وهذا هو الذى أردنا أن نطلعهم عليه .

وفى الحق أنها كانت مهمة شاقة ، كان شاقًا جدًا أن نستخلص من شوقى حديثًا بوجه عام ، فما بالك ونحن نطلب إليه أن يحدثنا عن نفسه ، وشوقى يكره بطبيعه التحدث عن نفسه ، وينفر من ذلك كل النفور .

وكنا فى « كرمة ابن هانئ » ، الكرمة التى خلدت فى تاريخ الأدب الحديث ، وذاع صيتها مع صيت شوقى . فقلنا : حدثنا عن أول عهدك بالشعر ، وعن أول بيت قرضته ، وعن الحادث الذى أوحى إليك البيت .

فقال أمير الشعراء فى بسمة رقيقة :

– كنت طفلًا ، وكان لنا جار اسمه حسيب بك ، عليه رحمة الله ورضوانه ، طيب كريم الخلق ، من بيت مجد ، وأظنه يمت إلى دولة ثروت باشا بصلة المصاهرة ، وكان صديقًا حميمًا لوالدى وخالى ، عليهما رحمة الله ، وكان له أخ اسمه عطا بك ، كان وكيلًا لأوقاف الخديو عباس ، وقد اعتاد حسيب بك أن يرسل إلى من وقت لآخر بعض كتب فرنسية مصورة . وحدث مرة أن أهدى إلى كتابًا كثير الصور حسنها ، اغتبطت به أشد اغتباط ، ثم أرسل بعد قليل يسترده ، فبكيت بكاءً مرًا ، ورددت الكتاب إليه مصحوبًا ببيتين هما :

حسبْتُ حسيبا زاده الله رفعة ... لما نظرتْ عيناى منه أخا عَطَا

فخالفَ ظنّى ما رأيْتُ فإنه ... لكالدهر سلّاب من الناس ما عطى

وبقدر ما حزنت على الكتاب ، فرحت بهذين البيتين فرحًا عظيمًا ، فقد كانا موضع إعجاب الجيران ، على ما فيهما من خطأ ، وتناقلتهما الألسن من مندرة إلى مندرة . وكانا أول ما قرضت من الشعر .

قلنا : فحدثنا عما قرضته بعد ذلك من الشعر وعن أول قصيدة لفتت إليك الأنظار ؟

فقال : لقد شجعنى ما قوبل به البيتان السابقان من الإعجاب على نظم أبيات مختلفة لإخوانى فى المدرسة . ومن أوائل شعرى فى زمن الدرس ، قصيدة طويلة طبعتها فى مدح المغفور له توفيق باشا ، مطلعها :

همم الملوك علوها لا يُنكر ... والخيرُ يبقى والمآثرُ تذكرُ

وكانت أول قصيدة لفتت الأنظار إلى ، لا سيما نظر الخديو توفيق ، حتى كان يسأل

عنى دائمًا ، إلى أن تفضل وعيّننى فى السراى .

قلنا : وما هى القصيدة التى تعدها خير قصائدك ؟

فقال : قصيدتى عن « توت عنخ آمون وحضارة عصره » ، وهى التى قلت فى مطلعها :

درجتْ على الكنزِ القرُونْ وأتتْ على الدَّنّ السِّنونْ
خيرُ السيوف مضى الزما نُ عليه فى خير الجُفُون
فى منزلٍ كمحجَّب الغيـ ـبِ استسرَّ عن الظنون
حتى أتى العلمُ الجسو رُ ففضّ خاتمه المصُون

قلنا : وأى بيت من الشعر تعده خير أبياتك ؟

فأجاب : ما قلته فى وصف الشمس :

مشيّبةُ القرونِ أدِيلَ منها ألم ترَ قرنَها فى الجوّ شابا ؟

وهو فى قصيدة « بعد المنفى » التى مطلعها :

أنادِى الرسمَ لو ملكَ الجوابا وأجْزِيه بدمعى لو أثَابا

قلنا : أى الشعراء العرب أحب إليك ؟

فقال : المتنبى ، نشأت أحبه ، وتشربت بشعره الذى كنت أحفظه كله تقريبًا .

قلنا : وأى شعراء الفرنسيين أحب إليك ؟

فقال : فيكتور هوجو ، وأجد بين هوجو والمتنبى شبهًا كبيرًا من حيث سمو الخيال والانفراد ، إذ ارتفعا كلًا فى لغته .

قلنا : من أستاذك فى اللغة والأدب ؟

فقال : أستاذى الوحيد الذى أعد نفسى مدينًا له هو الشيخ حسين المرصفى صاحب « الوسيلة الأدبية » . وتتلمذت سنتين لحفنى بك ناصف ، وهما أستاذاى حقيقة اللذان استفدت منهما .

قلنا : وما هو أول كتاب قرأته فى الأدب العربى ؟

فقال : كتاب « الكشكول » ؛ قرأته على الشيخ حسين المرصفى فى دروس خاصة وكان هو أيضًا يحبه كثيرًا ، ويفضله على غيره من الكتب ، وكنت من مدة التلمذة أطالع الصحف الفرنسية ، لا سيما القسم الأدبى فيها ، ولا أزال على هذا الأمر حتى الآن .

قلنا : ما رأيك فى المخترعات والمستكشفات الحديثة ، هل نستحدث لها أسماء عربية ، أم تقتبس كما هى ؟

فقال : ندخلها كما هى ، وقد قبلت اللغة العربية هذه الضيافة واتسعت لها .
قلنا : ما هي نصيحتك للمشتغلين بالأدب والشعر ؟
فقال : هى أن يحفظوا أسلوبَ اللغة ويجاروا العصر ، فمن يجد منهم أسلوبًا ولو قليلًا ، وقوة على الاختراع ولو محدودة ، فليجمع بين التأليف والاقتباس ، ولا يقتصر على الترجمة .

* * *

٧ - مقدمة « أسواق الذهب »

نثبت هذا النص الذى قدّم به شوقى لكتابه النثرى « أسواق الذهب » الذى طبع بعد وفاته ، ويبدو أنه كتب معظم مقالاته أثناء النفى فى أسبانيا (١٩١٤ - ١٩١٩) .. وأن الملل والضيق هما اللذان دفعا شوقى إلى كتابة هذه الموضوعات المختلفة ، مجاريًا بعض كتّاب المقامات الذى كانوا يتخذون المقامة إطارًا للوعظ والإرشاد .. بيد أنه لم يقلد جار الله الزمخشرى والعلامة الأصفهانى فى المضمون والإطار المقامى فحسب ، بل جاراهما أيضا فى التسمية . والكتاب فى جملته جزء من آثار شوقى النثرية الكثيرة التى لم تلق من العناية بعض ما لقى شعره أو مسرحه ، على الرغم من كون الكتاب يعبر عن رأى شوقى فى بعض الموضوعات الهامة : مثل وصف رحلة النفى - الظلم - شهادة الدراسة وشهادة الحياة - البيان - السجع - النقد - الوطن - الحرية - العلم .. إلخ . ويؤكد أهمية الكتاب ما جاء فى مقدمته ، حيث يقول شوقى :

« الحمد لله الذى علم بالقلم ، وألهم نوابغ الكلم ، وجعل الأمثال والحكم ، أحسن أدب الأمم ، وصلى الله وسلم على محمد ديمة البيان المنسجمة ، وعلى موسى الكليم وعيسى الكلمة .

وبعد .. فهذه فصول من النثر ، ما زعمت أنها غرر زياد[٤] ، أو فِقر الفصيح من إياد[٥] ، أو سجع المطوقة[٦] على فرع غصنها المياد[٧] ، ولا توهمت حين أنشأتها أنى صنعت « أطواق الذهب » للزمخشرى ، أو طبعت « أطباق الذهب » للأصفهانى ، - وإن سميت بما يشبه اسميْهما ، ووسمته بما يقرب فى الحس من وسميْهما ، - وإنما هى كلمات اشتملت على معانٍ شتىّ الصور ، وأغراض مختلفة الخبر ، جليلة الخطر ، منها ما طال عليه القدم ، وشاب على تناوله القلم ، وألم به الغُفْلُ[٨] من الكتّاب والعلم[٩] . ومنها ما كثر على الألسنة فى هذه الأيام ، وأصبح يعرض فى طرق الأقلام ، وتجرى به الألفاظ فى أعنة

---

(٤) زياد بن أبية : خطيب وقائد عاش فى أوائل الدولة الأموية .
(٥) فقر : جمع فقرة - إياد المقصود الخطيب الجاهلى قس بن ساعدة الإيادى .
(٦) المطوقة : الحمامة فى عنقها بياض مثل الطوق .
(٧) المياد : المائل المتحرك .
(٨) الغفل : المجهول غير المشهور .
(٩) العلم : المشهور المعروف .

الكلام ، من مثل : الحرية والوطن والأمة والدستور والإنسانية ، وكثير غير ذلك من شئون المجتمع وأحواله ، أو ما له علاقة بأشياء الزمن ورجاله ، يكتنف ذلك أو يمتزج به : حكم عن الأيام تبقيتها ، ومن التجاريب استمليتها ، وفى قوالب العربية وعيْتها ، وعلى أساليبها حبَّرتها ووشيتها[١٠] .

وبعض هذه الخواطر قد نبع من القلب وهو عند استجمام عفوه[١١] ، وطلع فى الذهن وهو عند تمام صحوه وصفوه ، وغيره - ولعله الأكثر - قد قيل والأكدار سارية ، والأقدار بالمكاره جارية ، والدار نائبة ، وحكومة السيف عابثة عاتية ، فأنا أستميح القارئ فيه السقطات ، وأستوهبه التجاوز عن الفرطات[١٢] .

اللهم غير وجهك ما ابتغيت ، وسوى النفع لخلقك ما نويت ، وعليك رجائى ألقيت ، وإليك بذلى وضعفى انتهيت[١٣] » .

---

(١٠) حبر الكلام ووشاه : بمعنى زينه وجمله .

(١١) عند استجمام عفو القلب : أى عند راحته .. فجاء طبيعيًا من غير تكلف .

(١٢) الفرطات : جمع فرطة ، وهى ما قصر فيه الإنسان أو فرط فى أدائه .

(١٣) أحمد شوقى : أسواق الذهب ، ط المكتبة ، التجارية ، القاهرة ، ١٩٧٠ . ص ٣ وما بعدها .

نصوص من « أسواق الذهب »

(أ) النقـــد

« فن قديم كريم ، وتالد من رأس مال الحضارة فى علوم الأدب وفنونه ، توارثه الأواخر عن الأوائل ، فأخذته حضارتهم فحسنته على عادتها ، وضخمت كتابه ، ووسّعت أبوابه ، وهذّبت أصوله ، ووضعت قيوده ، حتى صار من دعائم الصحافة ، وأضحى ظل التأليف ومعرض العبقريات ، ومرآة آثارها فى مسائل الأدب وشتى مطالبه .

والنقد حارس الأدب ومكمّل الكتّاب والكتب ، وهو آلة إنشاء ، وعدة بناء ، وليس كما يزعمه الزاعمون معول هدم ولا أداة تحطيم .

والناقد مستهدف يعرض عقله وبضاعته وخلقه وحكمه على الناس ، وربما ارتد مغوله إليه كما يرتد سلاح البغى[١٤] إلى صاحبه فهدمه على المكان ، والناس يرون وهو لا يرى من سكرة الغرور .

ومن نقد على غضب أسخط الحق ، ومن نقد على حقد احترق ، وإن ظن أنه حرق ، ومن نقد على حسد لم يخف بغيه على أحد ، ومن نقد على حُبٍ حابى[١٥] وجمح به التشيّع[١٦] » .

---

(١٤) البغى : الظلم .

(١٥) حابى : جامل ونافق .

(١٦) أحمد شوقى :أسواق الذهب ، ص ١١٧ .

(ب) البيـــان

« رحيقُ[١٧] النبيِّن ، وإبريقُ العبقريِّين ، وحظ المرزوقين ، ونصيب الموفقين . وذَار الجمال ، وذُرا الكمال[١٨] ، والتوفيق الذى لا ينال ، بسلطان ولا مال . والخلد الذى يؤخذ باليمين وغيره يؤخذ بالشمال . صديق البشرية ، وعدوّ الجبرية[١٩] ، حادي الإنسانية ، السائق بالمطية ، حتى تبلغ الطِّيَّة[٢٠] ، يمرُّ بها على الخير وربوعه والبرّ وينبوعه ، ويقبل بها على الحق وقبيله ، ويعدلها إلى العدل وسبيله . ويلم بها على الجمال ومغناه ، وغرف لفظهُ تحت حور معناه[٢١]. ويلج بها على العواطف ، حنايا الضلوع اللواطف .

وهو الملك على كل اللغات ، قد انتظم سلطانه أقطار البلاغات ، إذا انتقل من لسان إلى لسان ، فى أمانة من الناقل وإحسان ، أسرع فى مضاهاته ، وتمكن فى جهاته ، تمكن اللسان من لهاته[٢٢]، فكأنه التغريد أو البغام[٢٣]، أو منطق الأنغام ، ترجع له الأمم ، وإن ذهبت كل أمة بكلام »[٢٤] .

(جـ) الســـجع

« السجع شعر العربية الثانى ، وقواف مرنة ريضة خُصتَ لها الفصحى ، يستريح إليها الشاعر المطبوع ، ويرسل فيها الكاتب المتقن خياله ، ويسلو بها أحياناً عمّا فاته من القدرة على صياغة الشعر ، **وكل موضع الشعر الرصين محل السجع ، وكل قرار لموسيقاه قرار كذلك للسجع ، فإنما يوضع السجع النابغ[٢٥] فيما يصلح مواضع للشعر الرصين** ، من حكمة تخترع ، أو مثل يضرب ، أو وصف يساق . وربما وشيت[٢٦] به الطوال من رسائل الأدب الخالص ، ورصعت[٢٧] به القصار من فقر البيان المحض .

---

(١٧) رحيق : خمر .

(١٨) ذار : ملجأ ؛ ذرا : جمع ذروة وهى القمة .

(١٩) الجبرية : الجبروت والظلم .

(٢٠) الطية : الجهة التى إليها تطوى البلاد .

(٢١) أى أن اللفظ سكن للمعنى .

(٢٢) اللهاة : اللحمة المشرفة على الحلق فى أقصى سقف الفم .

(٢٣) البغام : صوت الظبية .

(٢٤) أحمد شوقى : أسواق الذهب ، ص ٧٠ .

(٢٥) النابغ : الممتاز .

(٢٧،٢٦) وشيت ، رصعت : زينت وجملت .

وقد ظلم العربية رجال قبحوا السجع وعدوه عيبًا فيها ، وخلطوا الجميل المتفرّد بالقبيح المرذول منه : يوضع عنوانًا لكتاب ، أو دلالةً على باب ، أو حشوًا فى رسائل السياسة ، أو ثرثرة فى المقالات العلمية .

فيا نشء[٢٨] العربية .. إن لغتكم لسرية[٢٩] مثرية ، ولن يضيرها عائب ينكر حلاوة الفواصل فى الكتاب الكريم ، ولا سجع الحمام فى الحديث الشريف ، ولا كل مأثور خالد من كلام السلف الصالح »[٣٠] .

(د) من خواطر النفى

هذه أجزاء من موضوع نثرى كبير كتبه شوقى أثناء سفره من قناة السويس متوجهًا إلى أسبانيا فى رحلة النفى .. وقد وضع له عنوانًا هو « قناة السويس »[٣١] ، ويهمنا بيان أن أهميته ترجع إلى أمرين :

الأول : ما ذكره شوقى فى هذا الموضوع من الخواطر الحزينة وهو متوجه إلى المنفى ، وما صبّه من غضب على المستعمر ، وعلى الحكومة المصرية القائمة حينذاك ، حيث ذكر أن كليهما آثم فى حق الوطن .. فالحكومة قد تسامحت للمستعمر فى حقوق البلاد ، نظير أن يسمح لها باستغلال حقوق الأفراد ، وغير ذلك من الخواطر السياسية الجريئة التى لم يصرح بها من قبل ، حتى لقد عدّ قناة السويس « خط البلاء الأغبر ، من التقاء الأبيض بالأحمر .. » .

الثانى : يظهر من هذا النص وغيره من النصوص النثرية فى الكتاب : أن البنية الفنية للنص النثرى تماثل إلى حد كبير بنية النص الشعرى .. فكلاهما يقوم على الاستطراد والتنقل من فكرة إلى أخرى . فإذا كانت قصيدة شوقى من حيث البناء تضم بين إهابها أكثر من عنصر فكرى - كما هو الحال فى القصيدة العربية القديمة - فإن نثره أيضًا يحمل نفس السمة ، فهو يتنقل خلال القطعة الواحدة إلى عناصر شتى ، قد لا يبدو بعضها ملتحمًا بالآخر أو ذو علاقة قوية به .

وهكذا يتسق تراث المبدع - من وجهة نظرنا - مهما اختلفت مجالات إبداعه ،

---

(٢٨) نشء : أبناء .

(٢٩) سرية : تسرى مثل ماء الجدول - ثرية : غنية .. والمقصود أن اللغة متدفقة فى سهولة ويسر وهى تغنى من يدرسها أو يفهمها .

(٣٠) أحمد شوقى : أسواق الذهب ، ص ١١٥ .

(٣١) يراجع النص كاملًا فى : أسواق الذهب ، ص ٢٧ - ٣٦ .

وتتوّحد رؤيته الفكرية والفنية مهما اختلفت الأنواع الأدبية التى يكتب فيها ، وهذا ما نشهده إلى حد كبير فى شعر شوقى .. ومسرحه ونثره .. بل وملحمته التاريخية « دول والعرب وعظماء الإسلام » .

* * *

« إن للنفى لروعة ، وإن للنأى للوعة ، وقد جرت أحكام القضاء ، بأن نعبر الماء ، حين الشرّ مضطرم ، واليأس محتدم ، والعدو منتقم ، والخصم محتكم ، وحين الشامت جذلان مبتسم ، يهزأ بالدمع وإن لم ينسجم . نفانا حكّام عجم ، أعوان العداون والظلم ، خلفّناهم يفرحون بذهب اللجُم ، ويمرحون فى أرسان يسمونها الحكم[٣٢] .

ضربونا بسيف لم يطبعوه ، ولم يملكوا أن يرفعوه أو يضعوه .. سامحهم الحاكم فى حقوق الأفراد ، وسامحوه فى حقوق البلاد ، وما ذنب السيف إذا لم يستح الجلاد ؟

ماذا تهمسان ؟ كأنى أسمعكما تقولان[٣٣]: أى شئ بدا له على هذه الضاحية ؟ وماذا شجا خياله من هذه الناحية ؟ وأىّ حسن أو طيب لملح يتصبب فى كثيب[٣٤] ؟ ماء عكر فى رمل كدر ، قناة حمئة[٣٥] كأنها قناة صدئه ، بل كأنها وعبريها[٣٦] رمال ، بعضها متماسك وبعضها منهال ، وكأن راكب البحر مصحر[٣٧] ، وكأن صاحب البر مُبْحِر .

رويدكما ليس الكتاب بزينة جلده ، وليس السيف بحلية غمده ، تلك التنائف[٣٨] ، من تاريخكم صحائف ، وهذه القفار ، كتب منه وأسفار ، وهذا المجاز[٣٩] هو حقيقة السيادة ، ووثيقة الشقاء أو السعادة ، خيط الرقبة ، من اغتصبه اختص بالغلبة ، ووقف للأعقاب عقبة . ولو سكت لنطقت العبر ، وأين العيان وأين الخبر ؟ انظرا تريا على العبريْن[٤٠] عبر الأيام : حصون وخيام ، وجنود قعود وقيام ، جيشٌ[٤١] غيرُنا فرسانه وقواده ، ونحن بعرانه وعلينا أزواده ، ديك على غير جداره ، خلاله الجوّ فصاح ، وكلب فى غير داره ، انفرد وراء الدار بالنباح » .

(٣٢) اللجم : جمع لجام : الأرسان : جمع رسن ، وكلاهما القيد الذى يوضع فى رأس الدابة لقيادتها والمعنى أن شوقى يسخر من ذل الحكومة تحت سلطان الحماية .

(٣٣) شوقى يخاطب فى القطعة ولديه : حسين وأمينة ، اللذين أخذهما معه إلى النفى مع زوجته .

(٣٤) الملح : الماء المالح ، الكثيب : تل من الرمل .

(٣٥) حمئة : مختلطة بالطين الأسود .

(٣٦) عبريها : شاطئيها .

(٣٧) مصحر : (اسم فاعل) أى يسير فى الصحراء .

(٣٨) التنائف : جمع تنوفة وهى الصحراء أو للأرض الواسعة .

(٣٩) المجاز : الطريق أو المعبر والمسلك .

(٤٠) العبران : الشاطئان .

(٤١) يشير شوقى هنا إلى الاحتلال الإنجليزى الذى كان يرابط على شواطئ القناة من السويس إلى بورسعيد .

٨ - الجانب العروضى فى « مصرع كليوباترة »*

نازك الملائكة

المسرح الشعرى شكل جديد من أشكال الأدب فى اللغة العربية ، نقول هذا وإن كانت قد ظهرت فى العالم العربى مسرحيات شعرية غير قليلة ، منذ بداية القرن العشرين ، ذلك أن هذه المسرحيات مازالت تفتقد عناية النقاد . وليس معنى حكمنا هذا أن المسرح الشعرى جوبه بالصمت الكامل ، فإن هناك كتابًا تناولوه . على أن هذا التناول لم يقف عند الجانب العروضى من المسرحية الشعرية إلا نادرًا ، وإنما اهتم الناقد فى العادة بتحليل الشخصيات والتعليق على الحوار ودراسة الفكرة والموضوع ونحو ذلك ، مما لا يغنينا عن الالتفات إلى جانب العروض .

وقد أدى هذا الموقف لدى الناقد إلى أن يستهين طائفة من الشعراء المسرحيين بالجانب العروضى من مسرحياتهم فيرتكبوا الأخطاء الشعرية والأغاليط العروضية دونما حرج .

ومع أن شوقيا قد نظم مسرحيته « مصرع كليوبترة » وفى ذهنه تسيطر مسرحية شيكسبير المشهورة Antony and Cleopatra إلا أنه خالف شيكسبير فى قضية الوزن . أما شيكسبير فهو فى مسرحياته يلتزم وزنًا واحدًا فى العادة ، ولا يخرج عنه إلا إذا عرض داخل المسرحية نشيدًا أو أغنية ، فإنه يخرج إذ ذاك إلى وزن قصير غنائى . وسرعان ما يعود إلى الوزن الأساسى للمسرحية . اللهم إلا كونه يخرج أحيانًا إلى النثر الخالص ، وليس لهذا علاقة بموضوعنا . وهذا ما لم يفعله شوقى وإنما أقام مسرحيته على أوزان كثيرة يتنقل من واحد إلى آخر فى حرية كاملة . وهذا مقبول لأن الوزن الإنكليزى الذى استعمله شيكسبير يبدو لنا فى العربية وزنا سهلا موسيقيا ، فيه عمومية تجعله يصلح للمحاورات البسيطة التى لاتصنع فيها . فضلا عن قدرة الشاعر الإنكليزى على تنويع النبرة إلى أقصى حد ، وذلك بالشدّ على المقطع مرة ، والإرخاء مرة حسب ما يمليه الحس الشعرى والموقف على ذهن الشاعر . أما الوزن العربى الواحد فإن موسيقيته العالية تجعله رتيبا فى مسرحية يستغرق تمثيلها ثلاث ساعات فى الأقل .

فلو التزم شوقى وزنًا واحدًا هو البسيط أو الطويل أو الخفيف لشعر المشاهد والقارئ

---

* نشر هذا المقال فى كتاب بعنوان : « دراسات فى اللغة والأدب » اعداد قسم اللغة العربية بجامعة الكويت . ط جامعة الكويت ، سنة ١٩٧٧ ، ص ١٤٦ إلى ١٥٧ .

بالملل لأن قوة النغم فى هذه الأوزان تسيطر على المعانى وتحبسها فى قمقم ، وتعطيها روحا معينة ، فإذا استمر المشهد كله على ذلك شعرنا بأن الأحداث محبوسة فى نطاق معين هى الأخرى . ولذلك نؤيد شوقيا فى استعماله لأكثر من وزن واحد عبر المسرحية .

ولندرس تأثير الوزن الواحد فى المسرح العربى بالرجوع إلى مسرحية شعرية نظمها الشاعر عمر أبو ريشة فى فصل واحد وسمها « عذاب » ، واستعمل فيها وزنًا واحدًا هو المتقارب ، فجاءت وقائعها غير نابضة بالحياة وإنما تسمها الرتابة ، وقد أوحي استمرار الوزن الواحد بالتكلف فى حديث الأشخاص ، لأن تغير الوزن يشعر بتغير الحالات النفسية التى تعترى الأفراد ، وينم عن تغير نبرة الكلام . ولقد زادت الحاجة عبر هذه المسرحية القصيرة إلى تغير الوزن خاصة عندما رأينا « جميلًا » الزوج يكتشف خيانة زوجته ويصاب بصدمة عاطفية عنيفة تمزقه تمزيقا ، ومع ذلك يقف شامخا صلبا يسخر منها ويسمعها كلاما ، ظاهره اللين والحب وباطنه العتاب القارص والنقمة الطاغية . فعند هذا نشعر بحاجة مضنية إلى أن يتغير الوزن من المتقارب إلى سواه كالوافر الذى يصلح للسخرية . ومازال صدى سخرية حابى من زينون فى مسرحية شوقى يرن فى أسماعنا :

وتعطى حين تلقاهُ ابتساما ... وأنطونيوس يُعطى ما يشاء
صباحها مغازلةٌ وصيد ... وللأقداح والقبل المساء
أترضى أن يكون سرير مصر ... قوائمه الدعارة والبغاء
أتهدم أمة لتشيد فردا ... على أنقاضها ؟ بئس البناء

إن فى البحر الوافر فى هذه الأبيات نبرة غضب واضحة تساعد عليها السرعة الطبيعية فى الوزن ، والعبارات القصيرة القوية الفواصل ، فماذا تجد من هذا فى كلام « جميل » الزوج المجروح فى مسرحية عمر أبى ريشة ؟ إننا نسمعه يقول :

أفاعى الحياة ألا مزّقى ... صدرو الحنان ولا تندمى
وصبّى لعابك فى طعنة ... تئن اشتياقا إلى بلسم
ففى كل ناب تفيض الرقى ... وتذهب بالألم المفعم

ثم يقول ساخرًا من زوجته سعاد :

أتبكين ؟ والهفتى للعيون ... يكسّر أجفانهن البكاء
دعينى أشرب هذى الدموع ... تموج عليها طيوف الوفاء

وهو هنا يسخر ولا يجدّ فلا تشعر بسخريته مطلقا ، لأن وزن المتقارب فيه جلال وأحلام ومحبّة بطبعه ، فهو يصلح للمعانى الرقيقة ولا يناسب هذا الموقف الرهيب ، حيث

الوزوج المطعون يكاد يقتل زوجته الغادرة غضبا وشراسة كما صوره الشاعر . ولو كان عمر غيّر الوزن لأحسن إلى المسرحية ورفعها من الرتابة والبرودة التى تتصف بها .

وأما شوقى فإن له فى مسرحيته مصرع كليوبترا موقفين من مواقف تغيير الوزن ، أولها : موقف كان هذا التغيير ناجحا فيه ، فأحسن إلى سياق المسرحية وعبّر تعبيرا قويا عن الأحداث التى وقعت أمامنا على المسرح ، وثانيها : موقف أساء فيه الوزن المتغير إلى تعبيرية الشعر عبر الأحداث . وسنتحدث قليلا عن كلا الموقفين مستشهدين بمثال .

نجد مثالا للموقف الأول فى أول الفصل الرابع من « مصرع كليوبترا » ، تظهر فيه كليوبترا الملكة محوطة بالهموم والأحزان والمشكلات ، لأن أنطونيو حبيبها وحاميها قد انتحر ومات ، وجيش قيصر أوكتافيوس يحاصر الإسكندرية ، والملكة مهددة بأن تحمل سبيّة إلى روما لتعرض على الجماهير سائرة على قدميها ، مقيدة وراء مركبة الفاتح المنتصر . فى هذه الحالة من العذاب تصاب كليوبترا باضطراب شديد فتنتقل من فكرة إلى فكرة ، وكأن لا رابط بين هذه الفكر اللهم إلا أن كلها أحزان تستشعرها الملكة المنكوبة المحيّرة . وكلما خرجت من فكرة إلى فكرة أخرى غيّر الشاعر الوزن الذى تستعمله . فأول هذه الفكر تتعلق بموت مارك أنطونيو عشيقها وهى تستعمل لها مجزوء الخفيف « فاعلاتن مفاعلن » فتقول :

نـام مـركـوا ولم أنـمْ   وتـفـردْتُ بـالألم
ليت جُـرحى كجـرحـه   لـقـى المـوتَ فـالـتـأم

وبعد تسعة أبيات تغير كليوبترا الفكرة ، فتكف عن التفكير فى أنطونيو وموته وبطولته ، وتنتقل إلى إحساس بحرج موقفها فى وقت ، يحاصر فيه جيش أوكتافيوس مدينتها الإسكندرية . وعند ذلك تستعمل وزنا جديدا هو البسيط وتنتقل من قافية الميم إلى قافية السين ، فتقول مخاطبة وصيفتها :

يا شرميون بَلغنا موقفًا حرِجا   لا الرأى ينفعُنا فيه ولا البأس
لم يبق ثقبُ رجاء كنتُ ألمحهُ   إلا تعرّض حتى سدَّهُ اليـأس

ولابد للممثلة التى تمثل دور الملكة هنا من أن تدرك معنى تغير الوزن ، فإنه يشير إلى اضطراب كليوبترا وتنقلها من فكرة إلى فكرة بعيدة عنها . ومن ثم فإن على الممثلة أن تتصور بوضوح أن كليوبترا تسكت فترة بين الفكرة الواحدة وأختها ، وتصمت كما يصمت الحائر الممزق النفس ، وفجأة بعد السكوت تتكلم عن فكرة جديدة تنم عن

اضطرابها الشديد وحدة قلقها ، ولذلك غيّر الشاعر الوزن والقافية . ثم ماذا ؟ يقول شوقى عن كليوبترا :

(تلقى نظرة على الإسكندرية من الشرفة) وعلينا هنا أن نتصور فترة جديدة من الصمت المتأمل تندفع بعدها الملكة المحزونة قائلة من البحر الكامل على روى العين :

نجمي يحدثنى بوشكِ أفوله اسكندريةُ هل أقول وَداعـ ؟
وشَيْتَ برّك جَدولًا وخميلةً وكسوتُ بحرَك عدّةً وشِراعا ؟
وأنا اللباة وقد ملأتكِ غابةً وأنا المهاةُ وقد ملأتك قاعا

وهكذا نجد الملكة تتنقل فى حديثها من مخاطب إلى مخاطب ، فهى فى فكرتها الأولى قد خاطبت أنطونيو من مجزوء الخفيف .

انطوان انفضِ الكرى ساعةً وانقل القدمْ
قم كأسِ اغنمِ الهوى واشربِ الراحَ بالنغم

وفى فكرتها الثانية خاطبت وصيفتها شرميون ، أما فى الفكرة الثالثة فهى تتحدث إلى الإسكندرية مدينتها الحبيبة . وهذا التنقل الكامل من فكرة ومخاطب ، إلى فكرة أخرى ومخاطب آخر يبرّر تغيير الوزن ، وتغيير القافية ، تبريرًا يجعل ذلك التغيير ضرورة فنية ملزمة .

وأما الموقف الثانى الذى مضى فيه شوقى يغير الوزن على عادته دون أن يلاحظ أن هذا التغيير يسىء إلى السياق المسرحى أحيانا ، ويخل بمعقولية الأحداث ، فها نحن أولاء نضرب له مثلا من الفصل الثانى من المسرحية ، وسننسخ الحوار كاملا ثم نعقب عليه بما ينبغى قوله . وقد دار الحوار فى حجرة الولائم بقصر كليوبترا حيث الاحتفال بانتصار أنطونيو على عدوه أوكتافيوس فى معركة البر الأولى ، وهذا نص الحوار :

أنشو : تلك والله قضيّة أصبح الراعى رعّيه
حكم الحبُّ على قيصر والحبُّ بليّة
صار كالشعب وساوى همجَ الأسكندرية

أنطونيو : حبرا تكلم ألا عجيبه من سِحر منف أو سحر طيبة؟

حبرا : إله الحرب ساحنى فإنى غلبت على أبالستى الغضاب
هو لا يجلسون على غناءٍ ولا يتحدثون على شراب

كليوبترا : ولكن قيصر يدعوك حبرا وقيصر لا يرد بلا جواب
وأنت الكاهن العراف فانظر أغير السحر شىء فى الجِراب

حبرا : إذا ما شئت مولاتى فإنى — أطالع فى الكفوف وفى الكتاب
كليوبترا : اذن من قيصر حبرا — وانظر الكفين واقرا
أنطونيو : تعال حبرا وقلّبْ — يدىّ يمنى ليسرى
لعل أسرار كفى — كواشف لك سرا
ألا ترى لى بقاءً — ألا ترى لى عمرا ؟
حبرا : يا عجبَ الفأل مولا — ى أعجبَ الناسَ طُرا
حياته بيديه — والناس يحيون قسرا
إن شئتَ عشتَ نهارا — أو شئت عمَّرتَ دهرا

قائد رومانى «إلى زملائه همسا» :

لو كنت منه قريبا — لقلت فى أذن حبرا
حياته فى يديه ؟ — أم فى يدى كليوبترا

نجد فى هذا الحوار مواطن أحسن فيها شوقى حين بدل الوزن ومواطن أخرى أساء فيها . وأول ما سنلاحظ تعليق «أنشو» وفيه سخرية واضحة من أنطونيو . وإن قارئ المسرحية ليتساءل : ماذا كان إحساس أنطونيو بإزاء هذا التعرض الهازئ ؟ وربما اتجه هذا القارئ باللوم إلى شوقى المؤلف لأنه لم يظهر ساخطًا على أنشو إذ يسخر منه هذه السخرية ، وعند هذا يجب أن نتذكر شيئين : أولهما أن أنشو هو المهرج مضحك الملكة ، ومن تقاليد المسرح الإنكليزى أن مثله لا يحاسب على التعريض ، ولو تناول الملكة نفسها كما يحدث أحيانًا فى مسرح شيكسبير ، ومن ثم فإن أنطونيو حرى بألا يغتاظ من هزء أنشو ، لأن المفروض أن غرضه إثارة الضحك ، ولا نيةّ سوء وراءه . والأمر الثانى أن شوقيا جعل أنطونيو يعلق تعليقًا مبهمًا على تعريض أنشو ، فهو يغيّر الموضوع رأسا وكأنه منزعج من ذلك . ومع تغيّر الموضوع يغير الوزن أيضًا ويغير المخاطب ، وكأنه يريد أن يصرف أذهان السامعين عن نكتة أنشو الموجعة ؛ ومن ثم فإن تغيير الوزن كان ناجحًا هنا ، حيث جاءت عبارة أنطونيو من مخلع البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن) .

حبرا تكلّم ألا عجيبه — من سحر منف أو سحر طيبه ؟

ولكن جواب حبرا جاء من وزن آخر غير الوزن الذى استعمله أنطونيو فهو يستعمل الوافر قائلا :

إله الحرب سامحنى فإنى — غلبت على أبالسق الغضاب

وهذا يبدو لى غير ملائم ولا مقبول ، لأن حديث القيصر أنطونيو إلى العراف حبرا

يعتبر حديثًا من كبير إلى صغير ، وذلك يجعل العراف حريصًا على المجاملة والأدب بين يدى أنطونيو ، وهو أمر يحتم عليه ألا يغير الوزن الذى اختاره قيصر فى مخاطبته ، فهو يتبعه طائعًا صاغرًا على الوزن نفسه . وهذا ما غفل عنه شوقى .

ومن الغريب عندى أن كليوبترا فى خطابها لحبرا بعد ذلك تستعمل وزن الوافر الذى استعمله حبرا أيضًا ، مع أن الأوفق أن تستعمل مخلع البسيط الذى استعمله أنطونيو ، أو على الأقل أن تبدأ وزنًا جديدًا ، فكأنها عندما تلزم الوزن الذى اتخذه حبرا إنما تشجعه على التمرد والعصيان وعدم التأدب مع أنطونيو ، فهى لا تكتفى بعدم تأنيبه وإنما تمضى فى تأييده باستعمال الوزن نفسه .

ولقد يعترض علىّ معترض هنا قائلًا : ولكن ماذا تفعل كليوبترا ؟ إن عادت واستعملت مخلّع البسيط ضاق القارئ بالتنقل من وزن إلى وزن فى كل عبارة ينطق بها أحد الأشخاص . والجواب على هذا ، أن ذلك ينبغى أن يحدث مرة واحدة فترجع كليوبترا إلى وزن أنطونيو وتمضى عليه ويستعمله معها حبرا بعد أن يستشعر غضبها الصامت عليه . والواقع أن هذه اللفتات حسّاسة كل الحساسية وهى تؤثر فى التحليل النفسى للأشخاص وفى التسلسل المنطقى للأحداث . ولئن ضاق بها القارئ الذى لا شأن له بالأوزان والشعر ، فإن القارئ المثقف سيفهمها ويزيد تقديرًا للشاعر على حساسيته وقوة بصيرته .

وقد جاء جواب حبرا من عين الوزن الذى استعملته الملكة ، وذلك مناسب للموقف ، فهو يظهر احترامه للملكة بالمضىّ على الوزن الذى خاطبته به وعند هذا تغير كليوبترا الوزن بلا أى سبب وتقول لحبرا من مجزوء الرمل :

ادن مـن قـيـصـر حـبـرا   وانـظر الكفّين واقـرا

وقد حاولت أن أجد تعليلًا نفسيًا لهذا التغيير فلم أجد ، فالسياق واحد والوافر مطاوع ، والملكة مازالت تخاطب العراف فلماذا تغيّر الوزن ؟ ثم يتكلم أنطونيو من مجزوء الخفيف فيغير الوزن أيضًا . ولا يبدو لى سبب لهذا التغيير الثانى ، لأن ذلك إذا كان من دون سبب كان عبثًا على الجو والنبرة فى المسرحية ، فهى تتغير من دون سبب موجب . ولكن العراف يتابع أنطونيو فى الوزن هذه المرة فيقول من بحر المجتث .

يـا عـجب الـفـأل مـولا   ى أعجب النـاس طـرا
حـيـاتـه فى يـديـه   والنـاس يحيـون قسـرا

وهذا ملائم على الأساس الذى وضعناه وهو يدل على تأدب حبرا أمام أنطونيو .

أما أروع استعمال للوزن الواحد فى هذا الحوار كله فهو يأتى فى حوار القائد الرومانى الساخر الحاقد على أنطونيو :

حــيــاتــه فى يــديــه أم فى يــدى كليوبتــرا

وقد استعمل المجتث نفسه لكى تكون السخرية لاذعة ، فهو يعرض بأنطونيو من نفس وزن العرّاف وقافيته لكى تكون النكتة باترة ، لكى تدل على ذكاء المتكلم وحدة تعليقه ، ولكى تنقض كلام العرّاف ، وتردّ عليه هذا الردّ القارص .

وخلاصة الرأى أن تغيير الوزن يجب أن يكون مرتبطًا بطبيعة الحوار ونفسيات المتحدثين والعلاقات بينهم . وقد تتحكم فيه المجاملات والمقاصد الخفية التى تؤثر فى الحوار . ولعلّ رأيى هذا ليس أكثر من اجتهاد ، ولا ينبغى لنا أن نحاسب شوقيًا على أساسه ، غير أننى أعتقد أن بصيرة الشاعر الملهم يمكن أن تقوده إلى وضع الأوزان فى مواضعها السليمة دون أن يكوت واعيًا لذلك وعيًا صريحًا .

ولنتناول الآن الأخطاء العروضية التى وردت فى المسرحية.ومن عجب أنها ليستْ قليلة ، فى حين يظن المرءُ أن شوقيًا منزه عن مثل هذه الأخطاء . فمن ذلك ورودُ الزّحاف إذْ قال الشِاعر من بحر الرمل المجزوء .

شــرمــيــونُ ذاك حــابى وجَــنــاه بــيــمــيــنــه

ووزنه المضبوط :

فــاعــلاتــن فــاعــلاتــن فــاعــلاتــن فــاعــلاتــن

والتفعيلة الأولى «شرميون» بالضمّ فيها زحاف إذ حذف الثانى من السبب الخفيف «تن» فأصبحت التفعيلة «فاعلات» من دون نون وهو زحاف ثقيل على السمح . والواقع أن كثيرا من الناس ومنهم شعراء يظنون أن كل زحاف مباح فى الشعر ، مع أن الزحاف نوعان : نوع مشروع أذن فيه العروضيون مثل زحاف (الخبْن) الذى تستحيل فيه (مستفعلن) إلى (مفاعلن) فى البحر البسيط والرجز والسريع والخفيف وسواها ، وهذا الزحاف مسموح به ، وهو يحصى رسميًا مع التغيرات فى حشو البحر . ونوع ثان من الزحاف غير مشروع ولا ذكر له بين المسموح به رسميًا فى الأوزان ، ومثاله زحاف شوقى المذكور . ومن هذا نفسه نموذج ثان ورد فى المسرحية حيث تقول كليوبترا :

فــيم هــيــلانــة تــبــكــيــ ــن وأنــت شــرمــيــون

وهو من مجزوء الرمل أيضًا ، وفيه كانت التفعيلة المزاحفة هى الأولى من الشطر الثانى « نو أنت » فعلات وكان يجب أن تكون (فعلاتن) . والواقع أنها على وضعها

الحالى تحتوى على زحافين : زحاف جميل مشروع فى أولها نقلها من فاعلاتن إلى فعلاتن ، وزحاف مستقبح غير مشروع فى آخرها جعلها « فعلات » بدلاً من « فعلاتن » . ومن عجب عندى أن سمع شوقى يحتمل هذا .

ومن أخطاء الوزن فى المسرحية ما هو أخطر من الزحاف . ففى المنظر الأول من الفصل الأول تقول كليوبترا من مجزوء الرجز :

فهل لديك الآنا ما يجلب السلوانا
من الأمانى المسلية والصحف الملهية
مفاعلن مستعفلن مستفعلن فاعلن

فالشطران هنا يجب أن يكونا متساويين على مجزوء الرجز ، ما عدا الشطر الأخير الذى أخطأ فيه شوقى فجعل وزنه « مستفعلن فاعلن » . ولو كان الشاعرُ من شعراء الشعر الحرّ وصنع هذا لربما استطعنا مسامحته فإن الشعراء قد سمحوا لأنفسهم بفوضى كاملة فى التشكيلات . أما شوقى فإنه لم يتهرب من الشطرين المتساويين ، وإنما التزم تساويهما فى شعره كله باستثناء المواضع التى أباح فيها العروض العربى اختلاف العروض عن الضرب ، كما فى الرمل ذى العروض المحذوفة والضرب السالم الصحيح .

ومثل هذا الخطأ خطأ خطير آخر ، ورد فى قوله هيلانة من الرجز :

حابى نعم وتلك نظرته وهذه مشيته وخطرته
يا ليت شِعْرى ما تكون سلته

إن وزن الشطرين الثانى والثالث - على أصل التفعيلات دون مراعاة للتغييرات - هو « مستفعلن مستفعلن مستفعلن » . وقد شذّ الشطر الأول فكان وزنه « مستفعلن مستفعلن فعل » وهو خطأ لا يباح فى شعر الشطرين حيث الأشطر كلها متساوية .

وفى موضع آخر من المسرحية ورد بيت مكسور من مجزوء الرمل إذ تقول كليوبترا :

أنا لا أكتمه ما سرّ من أمرى وساء
ولى سر كاد عن نفـ ـسى يزويه الخفاء

ولعلّ هذا من أخطاء المطبعة وصوابه لى سرّ « فعلاتين » غير أن حذف الواو هنا يجعل التعبير ناقصًا لأن المعنى يتطلب الواو . ولا يصح أن نقول « ولى سرّ » لأن ذلك يحوّل التفعلية إلى « مفاعلن » وهو خارج عن وزن الرجز ، ولابدّ من حذف الياء هنا عروضيًا بحيث تكون الكلمة « ولسررن » فعلاتن وهو كلام مختلّ شاذ من ناحية

الصياغة ، ولا تتم الصياغة إلا بخطأ العروض ولا دواء لهذا الإشكال[١] .

ومما يلفت النظر فى المسرحية الخطأ المستمر فى توزيع شطرى المتقارب . وهذا مثال منه :

تلق الهـزيـمـة ثبت الجنـا ن كما كنت تلقى الفتوح العلا

فـما أنت أول نجـم أضـا ء ولا أنت آخـر نجم خبـا

وقد تنزل الشمس بعد الصعو د وتسقم بعد اعتدال الضحى

ويـارب غـار عـراه الجنـو ن على هامة قد علاها البلى

وفى هذا التوزيع خطأ شنيع يجعل الوزن مختلاً فى إعجاز الأبيات جميعًا فإن وزن قوله « ن كما كنت تلقى الفتوح العلى » ليس « فعولن فعولن فعولن فعل » كما ينبغى وإنما هو « فعلاتن فعولن فعولن فعل » وهذا ليس من المتقارب ولا علاقة له به . ولكن ما سرّ هذه الغلطة ؟[٢] .

يظهر أن شوقيا وقع فى التباس حول عروض المتقارب الوافى[٣] ، فإنه يحسب أنه لا يكون إلا محذوفًا أى « فعل » . وهذا خطأ فإن عروض المتقارب يصحّ فيها وجهان أن تكون محذوفة أو سالمة صحيحة . وقد ورد الوجهان فى قول الشاعر القديم :

اغض الجفـون إذا ما بدت وأكنى إذا قيـل لى سمهـا

أدارى العيون وأخشى الرقيب وأرصد غـفـلـة قـيـمـهـا

وقد اجتمع هذا لدى شعراء العرب جميعًا قديمًا وحديثًا ، فلا أدرى كيف فات شوقيا علمه . وإذن فإن الصواب أن تكتب أبيات شوقى هكذا :

تلق الهـزيمـة ثبت الجنـان كما كنت تلقى الفتوح العلى

فـما أنت أول نجم أضـاء ولا أنت آخـر نجم خبـا

والوزن هنا « فعولن فعولن فعولن » العروض السالمة الصحيحة . وقد أساء الشاعر توزيع صدر البيت هذا ، حيث العروض صحيحة فكان يحذف هذه العروض دائمًا ويذهب بالسبب إلى العجز فيزيده الزيادة المذكورة سابقًا فيختل وزنه . مع أن مكان السبب هو الصدر ، وهو هناك مقبول وجميل .

هذا ، وقد يكون الخطأ فى توزيع شطرى المتقارب من عمل مصحح التجارب المطبعية البروفات ، فإن طائفة من هؤلاء المصححين أذكياء أكثر مما ينبغى ، فهم ينسبون الخطأ

---

(١) واضح مدى تعسف الناقدة الشاعرة فلو حُذفت (الواو) لاستقام الوزن ، ومعظم ما تصيدته هنا من قبيل الخطأ المطبعى .

(٢) هذه ليست غلطة وإنما خطأ مطبعى فى طريقة كتابة الأبيات ؟! .

إلى المؤلف فيصححون له ما يظنونه خطأ عنده ، دون أن يعلموا أنهم بعملهم هذا يقلبون الصحيح خطأ . وقد حدث لى مثل هذا أكثر من مرة عندما طبعت كتبى فى مصر ولبنان وأنا فى العراق لا أستطيع الإشراف على الطبع ، إذا كلفت دار النشر رجلًا تحسبه عارفًا بمراجعة تجارب المطبعة ، وقد رأى هذا المكلف فى كتابى استعمالات لم يسمعها لأننى أصحح بها خطأ شائعًا . وسرعان ما ظن أن الشائع هو الصحيح ، ولذلك شطب الصواب الذى كتبته بقلمى ووضع مكانه الخطأ الشائع ، وقد حدث هذا فى طبعة كتابى شعر على محمود طه ، وفى الطبعة الثالثة لقرارة الموجة ، والطبعة الأولى من « شجرة القمر » . والواقع أن مثل هذا المصحح يخون أمانة العمل الذى نيط به ، لأن المطلوب منه أن يصحح التجارب المطبعية على أساس نص المؤلف ، وليس عليه أن يصحح للمؤلف من أخطاء مزعومة لن تنسب إلى المصحح المجهول ، وإنما سيحمل وزرها المؤلف المظلوم ، وبذلك فرض المصحح جهله على المؤلف وأظهره أمام قرائه فى مظهر الجاهل .

ولعل أحد هؤلاء المصححين الموهوبين هو الذى أساء توزيع شطرى المتقارب فى مسرحية شوقى . هذا وقد ورد فى الجزء الثانى من الشوقيات قصيدة « مصاير الأيام » وفيها وقعت الغلطة المشار إليها نفسها فكتبت الأبيات كما يلى :

ويا حبذا صبيةٌ يرحـو ... ن عنانَ الحياة عليهم صبى
كـأنهمـو بسمـاتُ الحيـا ... ةِ وأنفاسُ ريحانها الطَيبِ

ولكن هذه الطبعة التى راجعتها مطبوعة بعد وفاة شوقى كما هو مسجل عليها ، فمن الجائز أن الغلط فيها من عمل مصحح التجارب المطبعية . والحقيقة أننى أجد ميلًا قويًا فى نفسى إلى عدم نسبة هذا الخطأ إلى شوقى ، لأننى أنا نفسى قد رحت ضحية لهؤلاء المصححين .

وآخر ما أحب ذكره من الغلطات ، الخطأ التالى فى القافية فإن شوقيا قد قال :

ماذا تقول السيدة ؟ ... واحـــدة بـواحـــدة

فجمع فى القافية « السيدة » و « واحدة » وبينهما فرق فإن السيدة قافية مجردة من الردف والتأسيس ، وهى لا تجتمع إلا مع أمثالها مثل « مجهدة ، مر عدة ، مسعدة ، جيدة ». وأما « واحدة » فهى قافية مؤسسة ، وهى التى تحتوى على ألف تأسس بينها وبين حرف الروىّ حرف دخيل وهو هنا « الحاء » ، وإنما تجتمع القافية « واحدة » مع أمثالها مثل « باردة ، راعدة ، ساهدة ، عائدة » . ولا يجوز الجمع بين قافية مجردة وقافية

مؤسسة . وإنما أنبه إلى هذا الخطأ لدى شوقى راجية أن يفطن إليه عشرات من الشعراء ، الذين لا يميزون بين القافية المؤسسة والقافية المجردة من الردف والتأسيس ، فيجمعون بينهما فى شعرهم كثيرًا ، ويسىء ذلك إلى جمال قصائدهم وروعة الأداء فيها .

٩ - مراثي شوقي*

يحيى حقي

فى سنة ١٩٦٤ صدر الجزء الثالث من الشوقيات ، وهو وقف على باب الرثاء عند شوقى ، يضم ستين مرثية ، وفى (الشوقيات المجهولة) لأستاذنا الجليل الدكتور محمد صبرى اثنتا عشرة مرثية أخرى ، بعضها قصائد كاملة وبعضها أبيات متفرقة بقيت من أصل ضائع . وتنفرد من هذا الحشد مرثيته لأمه ، التى نعيت إليه وهو يستعد للعودة إلى الوطن من منفاه فى أسبانيا ، وقد ظلت هذه المرثية مطوية بين أوراقه ، يتحاشى النظر إليها من فرط حزنه ، ضن بها أن تذاع فى حياته ، وأراد أن يجعل جرحه سرًا بينه وبين نفسه ، لا يعرضه على الناس ، فلم تنشر إلا بعد وفاته . ربما خجل من وهمه بأنه تسلى على فقد أمه بالجرى وراء الحكمة والفصاحة ومعالجة القريض ، لو كان أذهله الحزن حقًا كما يقول فكيف استطاع أن يفرغ لقصيدته بكامل وعيه وحيلته ، لعله ذكر رثاء أبى العلاء لأمه ، كيف ترك حزنه وانشغل بحكم هى مواتية له فى كل أيامه ، لا يوم وفاة أمه وحده ، فكان جزاؤه أن بدت هذه الحكم من أضعف شعره ، لم يسأل شوقى نفسه : وكيف أذاع ابن الرومى رثاءه لابنه ، أو المتنبى رثاءه لجدته وهى عنده فى مقام الأم ، هل خشى أن لا يبلغ ما بلغاه من الصدق ، قصيدة المتنبى كأنها رصاصة منطلقة من القلب ، ضاعت فى أتون الحزن واللوعة ، وقصيدة ابن الرومى حنين وأنين من نبع السجية ، أم ترى شوقى قال : ليكن لهما ما أرادا ، أما أنا فأشد منهما خجلا ، طبعى بين طبائع الناس فريد ، هذا أول لقاء فى هذا المقال يُجانب من حساسية شوقى المعقدة العديدة الجوانب .

إذا استثنينا هذه القصيدة ونحينا أيضًا مراثيه لأبيه وجدته وخاله فلا نملك ونحن نستعرض باب الرثاء عند شوقى إلا أن نتخيله رجلًا لا يبلغه نبأ وفاة صديق له أو لأسرته ، أو نبأ وفاة علم من الأعلام ، لا فى مصر وحدها ، بل فى العالم العربى ، بل فى العالم الإسلامى ، بل فى أوروبا إلا سارع وصاغ قصيدة فى رثائه ، وأحيانًا لا يكتفى برثائه لأعلام مصر أيام المأتم بل ينظم قصيدة أخرى يوم الأربعين أو يوم تأبين بعد

* وردت هذه المقالة فى مجلة « المجلة » القاهرية : العدد ١٤٤ - ديسمبر ١٩٦٨ .

عام ، ويخيل إلينا من رثائه لبعض أصدقاء أسرته ، أنه يجعل قصيدته تقوم مقام برقية يرسلها للعزاء ، كيف يكون شوقي من أصدقاء الأسرة ولا تكون له قصيدة فى رثاء الفقيد ؟ إذن هو عاق لحقوق الصداقة ، ومن حساسية شوقى أنه كان يكره اتصافه أو اتهامه بالعقوق ، أليس هو القائل فى مرثيته لجدته يصف نفسه :

وأصونُ صائنٍ لأخيه عِرضا وأحفظُ حافظٍ عهدَ اللّذاتِ

ولكن مسلكه هذا يحتاج إلى تفسير آخر سنعرض له فيما بعد .

والذين رثاهم شوقى هم : من أسرة محمد على ، أم المحسنين والأميرة فاطمة . ومن أصدقائه : عبد الحليم العلايلى ، حسين شرين ، محمد ثابت ، مصطفى خلوصى ، بنت البارودى ، حسن أنور ، الدكتور أحمد فؤاد ، عبد الله الطوير ، مصطفى عاكف ، على حيدر يكن ، عبد المجيد رضوان ، وقام بعزاء محمد حسين هيكل فى وفاة ابنه ، وأسرة صيدناوى فى وفاة السيدة أسيا ، ومن أعلام مصر : سليمان أباظة ، مصطفى فهمى ، محمد عبده ، رياض باشا ، محمد فريد ، ثروت ، عبد العزيز جاويش ، قاسم أمين ، عمر لطفى ، مصطفى كامل ، سعد زغلول ، إسماعيل أباظة ، عاطف بركات ، بطرس غالى ، أمين الرافعى ، أبو هيف ، عبد اللطيف الصوفانى ، عثمان غالب ، على بهجت ، أمين فكرى ، حبيب مطران ، بشارة تقلا ، عبد السلام المويلحى ، فتحى زغلول ، إسماعيل عاصم ، على أبو الفتوح ، سعيد زغلول ، ومن أعلام الفن : عبد الحى حلمى ، عبده الحامولى ، الشيخ سلامة حجازى ، ومن الشعراء والأدباء : حافظ إبراهيم ، محمد تيمور ، محمد عبد المطلب ، المنفلوطى ، محمد المويلحى ، إسماعيل صبرى ، جورجى زيدان ، ومن أعلام العروبة والإسلام : مولانا محمد على ، عمر المختار ، فوزى الغزى ، فتحى نورى ، أدهم باشا ، عثمان باشا الغازى ، الشريف حسين ، الأمير بدر نجل إمام اليمن ، ومن أعلام أوربا : هوجو ، تولستوى ، فردى .

ومن خلة شوقى فى هذا الرثاء إذا كان بينه وبين الفقيد صداقة صحيحة أو بينه وبين أسرته علاقة وثيقة ذكره لأفراد من أسرة الفقيد بأسمائهم ، يتقدم لهم بالعزاء فهو يتحدث إليهم بلسان الصديق . فهو يذكر فى رثائه لحسين شيرين ابنته مهوش وأخاه إسماعيل ، وفى ثروت ابنه عزيز ، وفى عبد العزيز جاويش ابنه ناصر ، وفى عاطف بركات ابن أخيه بهى الدين ، كما يحدد أحيانًا لصديقه الراحل بعض صفاته الجسمانية كما فعل فى رثاء حسن أنور ، إذ نعلم منه أنه كان بدينًا .

أرأيت هذا الحشد الضخم من المراثي ؟ لأعجب إن مال الناس إلى إتهام شوقي بالإفراط كأنه ندابة محترفة ، متطوعة ، لا ترى جنازة إلا سارت خلفها تذرف الدمع ، وقد بلغ هذا الاتهام مسامع شوقي ، أو لعله أحس به من تلقاء ذاته فدافع عن نفسه بقوله :

(من رثاء ليعقوب صروف)

يقولون يرثي كل خِلٍ وصاحبِ أجل إنما أقضى حقوقَ صحابي

ويقول في حفلة تأبين أحمد لطفي :

إني لأرثي كلَّ خلٍ ماجدٍ وأطيلُ ذكر خلاله وبكاها

وحين رثى سعيد زغلول توقع أن يتهمه الناس أيضًا بأنه قصد من هذا الرثاء مجاملة خاله سعد زغلول ، بل الأدهى من ذلك أنه قصد من هذه المجاملة أن يختاره سعد عضوا في مجلس الشيوخ ، فإذا به في هذه المرثية يسارع إلى نفي التهمتين عن نفسه بقوله :

سيقولون ما رثاه على الفضل ولكن رثــاه زلفى لخالــه

لست أرجوه كالرجال لصيْدٍ من حرام انتخابهم أو حلاله

وحين شاع الإزراء بما يسمى شعر المناسبات كان لابد أن يثب اسم شوقي للخاطر إذا أريد التمثيل ، بسبب هذه المراثي العديدة .

دعني أقول إن هذا ظلم شديد لشوقي ، أود أن أعرض هنا تفسيرًا آخر لمسلكه يرد عنه التهم . إننا لانفهم شوقي إلا إذا وصفناه بأنه امتداد عصري لشاعر القبيلة في عصره الذهبي ، ولكن ينبغي أولاً أن نفهم دور هذا الشاعر ، هنا يسرح ذهني وأتصور أنني أعيش أيام الجاهلية في قبيلة لا تجد بعد من أبنائها شاعرًا نابغًا يرفع لواء شعرها بين أشعار القبائل ، هي عاقر بين أمهات ولود ، كيف أجدها ؟ أحس في ضميرها بلهفة شديدة على مولده ، تنغر كالشجن الممض ، لو طالت بلا شفاء لجففت منها الريق وحطمت القلب وأودت بالصواب ، سترتد إلى معيشة السائمة ، بهيمة غفلا غير محسوبة ، الزاد ولو وفر بلا طعم ، بلا لذة ، والعمر ولو مديد - بلا فخر ، بلا رغد ، بلا حمد ، تتسلى عن فقده . وجل سؤالها : هل يأتي بسؤالها . متى يأتي - فهي لاتقطع الأمل ، إنه الابن ولكن فقده له عندها حرقة اليتم وضياعه وذلته ، تظل تتطلع وترقبه بالعين التي تنقب بها - وللجراح نزيف وللعداوات اشتعال - عن شبح الهلال المؤذن بالأمن ووضع السلاح والخصام في الأشهر الحرم ، أو التي تنقب بها - وقد أزمن الجدب - في حشايا سحاب يتهادى لتعرف هل هو مزن أم هف ، أراحل هو أم متريث ،

فممطر فكاس الأرض بثوب قشيب ، تنصت له بالأذن التى تلقط أول همس الرياح لتفرق بين العوارض واللواق وتتشمم بالأنف التى تستل من رمال الطريق وهم عطر الحبيب الراحل ؟ !

ثم يجيئا ذات يوم من يبشرها بولادته ، ربما فى حى أو نسب غير الذى تتوقع ، متى يجمجم بالشعر والقوافى حبو طفل يتعلم المشى ؟ تقابله أول الأمر بحذر ، فكم عرفت قبله من البرق ما هو خلب ، تتناول بواكير كلامه فتمضغها وتلوكها لتتبين مذاقها فى الفم وسحرها فى القلب ، فإذا إطمأنت أن معدنها واعد . حنت عليه ودعت له أربابها أن تكلأه وتعينه ، وصبرت حتى يشب على قدميه فيقوى على المضى فى وادى عبقر ، ويسير على جسر يكاد يتلاقى عنده النبوغ والجنون ، فإذا جاوزه تلقاه شيطان عبقرى فيؤاخيه ويلهمه أسرار اللحن والكلمة فى ليلة ليلاء ذات تعازيم كأنها العويل ، يا لها من حفلة تعميد رهيبة ، فإذا عاد وقد فارق مزاجه مزاج عامة البشر ، دفعت به القبيلة إلى الأسواق ليزداد امتحانه بالمقارنة والمنافسة . هاهو ذا قد اشتد عوده وتكشفت موهبته الحق . وأقاربها الغرباء ، لا الأهل وحدهم ، حينئذ – وليس قبل – تبايعه القبيلة على أنه شاعرها ، قلبها ولسانها ، هو لها المؤرخ والمحامى والسفير ، حكمتها من قوله ، وطربها من إنشاده ، وجذلها من فنونه ، لا يقام لها مأتم أو فرح إذا لم يحضره . سيخلص له من القبيلة من يقف حياته على مصاحبته لرواية شعره ونشره فى الآفاق لحفظه وتسجيله فى القلب ، فيبقى بالتنافل من فم إلى فم ومن جيل إلى جيل أقوى من نقش على حجر ، وقد تسير القبيلة كلها ذات يوم لقصيدة من شعره وتعلقها على البيت الحرام ، أين فى أمة غير أمة العرب هذا الالتحام بين الشاعر وقومه ؟ !

أحسبُ أن هذا هو حال شوقى ، وما هو إلا امتداد عصرى لشاعر القبيلة فى عصره الذهبى ، فبغير هذا الحسبان يتخلخل كل منطق فى فهم هذه العلاقة العجيبة بينه وبين قومه ، أخذهم له أخذ الأم لابنها بالأحضان ، افتتانهم به ، منه دل ، ومنهم تدليل ، أو فى إدراك دوافعه ومراميه ، أو تعليل مسلكه بحسناته وعيوبه ، أو فى تقدير زمن بعثته وكيف لم تكن صدفة بل لقاء على موعد محتم مضروب . وقبيلة شوقى هى مصر ، لا باعتبارها قطرا قائمًا برأسه ، بل باعتبارها قلب العروبة والإسلام ، إذا اشتكى منها عضو تداعى له من هذا القلب شريان ، كلنا فى الهم شرق ، أما الزمن فكان زمن أنفة شديدة من الجمود ، ورغبة جامحة فى التجدد فى صورة انبعاث ذاتى ، يستعيد الأمجاد القديمة ويرتوى من المنابع الأولى . كانت الخميرة الوافدة من بلاد

الحضارة قد بدأت تعمل عملها فى العجين الراكد ، أخذ يقب ويئز ، يتطلب النضج متماسكًا موحدًا غير « مفشول » كما تقول العامة ، لا رغبة فى التجديد من أجل التجديد وحده ، بل للوقوف فى وجه الاستعمار الذى استبعد الأمة العربية - ومعها العالم الإسلامى - داسها بالأقدام وأذلها وحكم عليها بالعجز عن الرقى ، هزأ بكل تقاليدها وأنكر عليها جميع فضائلها . كان الزمن فى مصر زمن البحث عن النفس واستنقاذها من الشيوع أو الضياع ، كان البارودى يتم شق قناة للشعر من وراء أكوام النفايات وأسوار التهيب من العجز ، لتصل إلى منابع هذا الشعر وتستمد من نقائه وصفائه ، آن للماء أن يتدفق . ما أعجب هذا الرجل ، أرستقراطى وينضم إلى الشعب فى محاربة القصر ، شركسى الأصل ورافع للعربية لواء الشعر ، لم يتعلمها وفق منهج مدرسى ، يسرد عليه قواعد النحو والصرف والعروض ، بل بالمخالطة والألفة والحب ، نفذ عبر النصوص ليصل إلى السليقة ، ما أشد تقصيرنا فى الوفاء بحقه وتجديد ذكره ، لم تقتصر حركة الانبعاث على الشعر وحده ، بل تمشى التجديد فى كافة الميادين ، انفسح المجال لعبده الحامولى لكى يقلق الموسيقى من جمودها ، إعزاز مصر لهذا الفنان الكريم المتلاف تمثل فى تسميتها له (سى عبده) ، ولسلامة حجازى أن يجر الأقدام للمسرح ببحته الشجية ، اسمه أيضًا هو عندها ، « الشيخ » ، وللشيخ محمد عبده أن يغرز بأبرة مؤلمة لقاح دعوته للتجديد فى جسد الأزهر ، ثم يتركه يستفحل مع الزمن ، وللنثر أن يتحرر من الزخارف بفضل أقلام كثيرة لا أعددها لك حتى لا يزداد هذا المقال تطوحا فوق تطوحه الذى أغرانى به الدوران حول شوقى .

لكن هذه الجهود كلها كانت ستظل بكماء لا تحرك وجدان الشعب لو لم يقيض الله لها شاعرًا يلمها ويرمز لها ويعبر عنها ويحثها فتنطق من فمه ، كالقبيلة التى وَصفتُ تتلهف على مولد شاعرها ، فالزمن زمنه ، لقاؤه موعد محتم مضروب . وجاءها شوقى فلم تكد تمتحن بواكير نظمه حتى أقرت له بموهبته وعرفت أنه شاعرها الذى تنتظر ، أن الحفلة الرسمية التى أقيمت فى أواخر عهد شوقى لمبايعته بإمارة الشعر قد سبقتها بزمن طويل مبايعة ضمنية بهذه الإمارة ، شوقى إذن هو شاعر القبيلة ، هو منها القلب واللسان ، المحامى والمؤرخ والسفير ، لا يقام لها مأتم أو فرح إذا لم يحضره ، وساقتها هذه المبايعة إلى أن تخصه بالإعزاز والتدليل ، أن تغفر له أرستقراطيته وجريه فى ركاب القصر وحمله لجراير بعضٍ آثامه . لم تخض فى سيرته خوض المتجسس الباحث عن العيوب أو الشذوذ ، تدليلًا منها له فكان منه دل عليها ،

لا يجد حرجًا من أن يشيد شعره منا عليها ويقول : وأنا الذى ... أن يطلب منها أن تحمد ربها أن وجدت شاعرها رجلًا نبيلًا كريم الخلق ، اسمعه يصف نفسه فى رثائه لجورجى زيدان :

زيدان إنى مع الدنيا كعهدك لى ... مُرضى الصديقَ مقيل الحاسد القالى
لى دولةُ الشعر دونَ العصر دائلة ... مفاخرى حكمى فيها وأمثالى
إن تمش للخير أو للشر بى قدمٌ ... أشمرُ الذيلَ أو أعثر بأذيالى
وإن لقيتُ ابنَ انثى لى عليه يدُ ... جحدتُ فى جنب فضل الله أفضالى
وأشكر الصنعَ فى سرى وفى علنى ... إن الصنائعَ تزكو عند أمثالى
واترك الغيبَ لله العليم به ... إن الغيوبَ صناديقٌ بأقفال

ولعلك لم تنس له هذا البيت فى رثاء جدته ، يصف به نفسه :

وأصون صائن لأخيه عِرضا ... وأحفظ حافظ عهد اللدات

ولكن هذا التدليل الذى لقيه شوقى قد أضر به ولو قليلًا ، فهو لم يسلم من أن يتحول أحيانًا بسببه من شاعر يهز بقوة وجدان الشعب إلى شاعر ، لا يقصد إلا التطريب ، كأن الشاعر القائد انقلب إلى نديم مسامر ، ولما وجد نفسه فى غمرة الأضواء اتخذ شيئًا فشيئًا صورة راقص الباليه ، مفتونًا هو نفسه قبل الجمهور برشاقته ، فى حركته ، وأجمل منها عنده رشاقة سكونه ، كأنه تمثال ، الحركة هى القصيدة ، والسكون هو البيت . ولأن فن الباليه يجمع بين الموسيقى والتعبير الدرامى المنغم الرشيق ، فإن الصورة المرتسمة فى ذهنى لشوقى هى صورة راقص الباليه هذا ، مغروزا فى لجة من الضوء وسط الظلام ، ذراع مقوس مرفوع حذاء الرأس وذراع ممدود بيد مفتوحة كأنها تقول « هذا قلبى على كفى ، أمنحه لك ». وربما ساءنى أحيانًا من شعر راقص الباليه هذا تحول رشاقته إلى حركة تشبه تقصع الغوانى .

وأضر به هذا التدليل أيضًا من ناحية أخرى ، فقد زاد بسببه اهتمامه بنفسه ، إنه يضيق بالنقد ضيقًا شديدًا ، ولأنه شاعر القبيلة التى تستمد منه أمجادها كان لا يرى النقد إلا حسدًا أو نكرانا للجميل ، أملق هو درره تحت أقدام الخنازير ؟ وتمشى فيه الخوف من العدوى والهلع من المرض والرهبة من الموت ، يتكتمها ويزعم أنه راض ومؤمن بقضاء الله ، وتأبى إلا أن تتفجر فى شواهد كثيرة فى مرثياته كما سترى .

شوقى إذن شاعر القبيلة ، والقبيلة هى مصر قلب الأمة العربية التى يلتف حولها العالم الإسلامى ، لا يقام لها مأتم أو فرح إذا لم يحضره تحت هذا الضوء . يحسن بنا

أن نقرَّ أن مراثي شوقي ، تكاد تنطق بأن مقصده الأول منها ليس هو فحسب نعي الفقيد أو الإشادة بفضائله والبكاء عليه وتعزية أهله – ولا بأس بشئ من التفلسف يدور حول باطل الدنيا وحتمية الموت والاندهاش لسرّة ووصف بشاعة القبر ، بل القصد الأول هو التأريخ لأيام القبيلة ، كأن موت انسان له دور فى حياة المجتمع فرصة ينتهزها شوقى ليؤدى دوره مؤرخا . فلو فاتته يكون قد أخل بحقوق القبيلة عليه ، هذا سر تشييعه لكل جنازه تمر به . وحرام أن نلحق مراثية بشعر المناسبات المرذول . موت ثروت تمر للتحدث عن تصريح ٢٨ فراير ، ومصطفى فهمى عن الحرب العالمية الأولى ، وعبد العزيز جاويش عن الرابطة الإسلامية ، وأبو هيف عن مشروع ملنر وتآلف الأحزاب ، ومحمد تيمور لإشارة ولو خاطفة لثورة سنة ١٩١٩ ، ورياض باشا عن المؤتمر الإسلامى ، وقاسم أمين عن الجامعة الأهلية ، وعمر لطفى عن نادى المدارس والنقابات . وهكذا ، نستطيع أن نقول إن الذى يريد أن يؤرخ لمصر أو للأمة العربية أو للعالم الإسلامى لا يستغنى عن قراءة مراثى شوقى ، سيعلم قصة القدس من مرثيته لمولانا محمد على ، وجهاد ليبيا ضد الاستعمار من مرثيته لعمر المختار ، وأخبار حروب تركيا من مراثيه لأدهم ومختار وهكذا .. فى الجزء الثالث من الشوقيات ذخيرة من التاريخ هيهات أن يستهان بها ، وقد اختصرت هذه الشواهد خوفًا من الإطالة ، فأمثالها كثير . ومن سلك هذا الطريق وأراد الاستيعاب فلن يأمن من التعثر والانزلاق . من مرثيته لحافظ إبراهيم وقد نظمها فى مدينة الإسكندرية تسجيل لواقعة إنشاء الكورنيش وكيف جاء كسبيل عيسى فى فجاج الماء لا لشيء إلا لأن الناس تحدثوا عنه لأنه جديد عليهم ، وقد أجد علاقة بين أى شيء وأى شيء إلا علاقة بين حافظ والإسكندرية ، أو بين موته والكورنيش .

وربما كان السبب فى ذكره للكورنيش هو هيامه بتتبع كل جديد من مظاهر المدنية فى مصر ، وكنت أعرفه لا يسمع عن عمارة حديثة تنم عن تفوق هندسى إلا سارع لمشاهدتها بنفسه .

ولا يريد شوقى أن يكون مؤرخ القبيلة فحسب – بل أن يكون أيضًا شاهدها على العصر ، فهو يرثى لها أعلام الأمم المتحضرة كما فعل بهوجو وتولستوى وفردى ، بل إنه يضمن مرثيته لرياض باشا كيف دخل التليفون والتلغراف والكهرباء إلى مصر فى عهده . والعجيب أن شوقى حين يصف مستحدثات العلم نراها لا يفترق إلا قليلا وقعها عليه عن وقعها على رجل ساذج سريع الارتياع ، ولعل أسخف شعر له هو الذى قاله فى

وصف طائرة فدرين ، وفى مراثيه أيضا صورة تتكرر ، هى دهشته لبرقية العزاء كيف تطوى البيداء والبحار ، وتخبر دون أن تنطق وتطعن بلا سلاح .

* * *

وهلع شوقى من المرض ينعكس على مراثيه فهو فى أحيان كثيرة يحرص أشد الحرص على أن يذكر لنا كيف كان مرض الفقيد وبأى داء مات ، فنحن نعلم منه أن اسماعيل صبرى مات بالذبحة الصدرية ، وعبده نور مات فجأة ، وأن مصطفى كامل لم يبن للناس داؤه : هل هو القلب أم السل أم السرطان ، يسردها شوقى سرد خبير بالأمراض ، وأن عاطف بركات قد امتد مرضه وطال أرقه فى الفراش ، وأن حسين شيرين مات بعد مرض طويل ، وأن اسماعيل أباظة زار شوقى قبل موته وهو مريض محطم ، وهكذا وهكذا .

أما استبشاعه للقبر فإنه يظلل كثيرا من مراثيه ، فالقبر رقاد على الحصى بعد التقلب فى الحرير ، ومعانقة للأكفان فى جوف الثرى بعد الطراز الفخم فى الأعياد ، والقبر مملوء حشرات ، لا بأس أن توحى إليه بحكمة .

يقول لعمر لطفى :

لا تشمون الضر من حشـراته   حشرات هذا الناس أقبح منظرا

ويقول لعلى باشا رفاعه : كم من منعم تألف الدود والأكفان والتربا . وهو مكروب أشد الكرب بالانحلال الذى يصيب جسد الميت ، وبدلا من أن يشيح عنه بوجهه نراه يطل عليه ويدقق فى وصفه ويرسم له صورة لم أر مثل بشاعتها فى الشعر العربى . فهو يقول عن فتحى زغلول وقد هام بالمقابلة بين رأسه تتقد ذكاء فى حياته ورأسه وقد تعرضت للبلى بعد موته ، إنه كما يعجب لهذا الذكاء يعجب :

لـرأسه العـالى تنـاثـر لبـه   ونـزا وصـار نسيجـه لفسـاد

ومع ذلك نحمد لشوقى أنه قال لبه بدلا من مخه .

دخل ابن عباس على عمرو بن العاص وهو يحتضر ، فقال له : يا أبا عبد الله ، أنك كنت تقول : أشتهى أن أرى عاقلا يموت حتى أساله كيف يجد ، فكيف تجدك ! قال أجد السماء كأنها مطبقة على الأرض وأنا بينها ، وأرانى كأنما أتنفس من خرم إبرة ..

وهكذا حال شوقى ، أنه هرب من أن يشهد احتضار من يرثيه فهو لابد سائله فى مرثيته عن لحظة الموت كيف وجدها ، فشوقى لا يرهب الموت فى ذاته بقدر رهبته للحظة طلوع الروح ، هى عنده لحظة عصيبة لا شىء يضمن أن لا تكون مصحوبة بألم شديد .

إنه يخاف من الموت عذابه ، يقول لسليم تقلا :
إنما الموت ظلمة تملأ العين ووقر على الصدر ثقيل وثوان أخف منها العوالى ..
هذه الثوانى هى التي تزلزل شوقى ، ويقول لرياض باشا :

سألتك ما المنية أى كأسٍ   وكيف مذاقها ومن السقاةُ ؟
وماذا يوجس الإنسان منها   إذا غصت بعلقمها اللهاةُ ؟
وأى المصرعين أشد : موتٌ   على علمٍ أم الموتُ الفواتُ ؟
وهل تقع النفوسُ على أمانٍ   كما وقعت على الحرمِ القطاةُ ؟

ويقول لأبيه :

يا أبى والموتُ كأسٌ مرةٌ   لا تذوقُ النفس منها مرتينْ
كيف كانت ساعةٌ قضيتها   كل شيءٌ قبلها أو بعدُ هَين

لذلك كان التجلد للموت فى نظر شوقى هو قمة البطولة ، والمثل الأعلى عنده هو سقراط ، يذكره فى قصائده مرتين : مرثيته لعمر المختار ومرثيته لأبيه . تسحره صورة سقراط وهو يشرب السم بيده ، لا انتحارا بل طلبا للموت الذى أريد له بغير إرادته .

أما فلسفة شوقى إزاء الموت فهى لا تخرج عن صياغة يتراوح جمالها بين القمة والسفح للحكم الشائعة عند عامة الناس : الدنيا فانية وباطلة . كل انسان سيموت حتما الخ .. الخ . لم يأت بجديد ، لاتلتمس فى شعره شيئا من هذه الديناميكية الشديدة ، التى نجدها مثلا فى مراثى الشريف الرضى ، وهو يصور الفناء معركة رهيبة بين خصمين متمثلين له رأى العين : شبح الموت وفريسته ، ولكن هناك صورة تلح على شوقى كثيرا ، تشبيهه الدنيا بالهرة التى تجود بالحياة على بنيها ، ثم تأكلهم بفم يتهلل بالسخرية .. وإذ قصد شوقى أن ينثر فى شعره هذه الحكم الشائعة فليس من العدل أن نخضع حزنه على من يرثيهم لامتحان عسير لنعرف مبلغ صدقه ، ولا أستثنى من ذلك إلا قصائده فى رثاء أصدقائه الحميمين من أمثال حسين شيرين وعمر لطفى وعبدالله الطوير وعبد الحليم العلايلى ، هنا نحس حقا بلوعة شوقى لفقدهم ، وهو أشد ارتياعا لموتهم حين يكون الفراق إثر لقاء قريب ، كحاله مع عمر لطفى الذى كان قد سهر معه قبيل وفاته ، أو يكون الفراق قبل الوفاء بموعد مضروب للقاء كحاله مع المطرب عبد الحى ، ويلتزم شوقى فى مراثيه النصيحة القائلة اذكروا محاسن موتاكم ، فالموت عنده بغض الخصام . كان قد هجا رياض باشا فلما رثاه غفر له ما مضى من ذنبه ، وكذلك فعل وهو يرثى مصطفى فهمى فقد طلب أن يترك الحكم عليه للتاريخ ، ومن

عجب أنه شذ عن هذه النصيحة مرتين ، ففى رثائه لعبد اللطيف الصوفانى وهو عضو برلمان يرقى منبره ، حرص على أن يذكر عجزه عن الخطابة وقلة بضاعته فى الفصاحة ، وفى رثائه للمنفلوطى شىء من اللوم لكثرة الدموع التى يذرفها ولربطه البؤس بالفقراء وحدهم .

* * *

الجزء الثالث من الشوقيات هو أسوأ أجزائها طبعا وإخراجا ، وقد قال الأستاذ محمود أبو الوفا الذى تولى إعداده للطبع وشرح الأبيات أنه كان مضطرا إلى إتمام عمله فى عشرين يوما فحسب . معذور هو ، ولكن هذا لا ينفى أن التعليقات والشروح لا ترقى إلى مقام شوقى ، لم أجد ما كنت أود أن أعرفه من تاريخ وفاة من ضمهم هذا الجزء وتاريخ المراثى وأين ومتى ألقيت أو نشرت ، لست أقول لابد - فما الفائدة - بل أقول ليتهم يعيدون نشر « الشوقيات » كلها بتحقيق واف دقيق ، ولأنه لاغنى من أن تضم اليها الشوقيات المجهولة وبخاصة تلك التى لا يقوم شك فى نسبتها إلى شوقى ، فأن أستاذنا الكبير الدكتور محمد صبرى هو أجدر الناس وأحقهم بأن يعهد اليه بهذا النشر . آن الأوان أن أطوى مراثى شوقى وأنا أقول بعجب ، لا زلنا نستشهد من مراثيه بأبيات كثيرة تتأبى على النسيان ، على حين أننا لا نذكر بيتا واحدا قيل فى رثائه هو .. !

١٠ - الأسطورة .. ومسرحية مجنون ليلى(*)

أحمد شمس الدين الحجاجى

وصف معظم النقاد موضوع مجنون ليلى على أنه أسطورة شعبية أدبية . وهم فى ذلك قد استخدموا لفظ أسطورة بالمعنى الشائع للكلمة الذى يربطها بالأباطيل . إذ أن كلمة أسطورة لا دخل لها بالأباطيل وإنما ترتبط بعقيدة كونية . ولقد ربط شوقى أحداث مسرحيته وشخصياته بقوة كونية ليفسر قصة هذا الحب ، وأقام بناء المسرحية على هذه الرؤية ، فأضاف المنظر الخاص بعلاقة قيس بجنيه الأموى .

ومع أن هؤلاء النقاد وصفوا القصة بأنها أسطورة ، فإنهم لم يتوقفوا عند هذا المنظر الذى تشابكت حوله الأحداث . وعدوه خللاً فى المسرحية باستثناء شوقى ضيف الذى تقبله فى إطار المسرحية على أنه ساهم فى اتساع العنصر الفكاهى فيها[١] .

ويرى غنيمى هلال أن « رباط منظر الجن بالمسرحية رباط واه »[٢]. ويشاركه مندور فى ذلك بأن مشاهد الجن لا علاقة لها بعناصر الدراما[٣]. بينما يعيب محمود حامد شوكت على « هذا الفصل ظهور الشياطين قبل ظهور قيس . والشياطين شخصيات مسرحية رديئة إذا ظهرت بشكل قاطع فهى لا ترى فى الحياة . وربما أمكن تعليل وجودها بعد ظهور قيس على أنها أوهام عقله السقيم[٤]. ويقترح اختصار دورها على الشر الذى يدفع قيسا إلى إغراء ليلى ، ويوحى له بهجرها فيكون ذلك تمهيدًا طريفًا لحوادث المنظر الثانى »[٥].

* * *

والحقيقة أنه إذا أغفلنا هذا المنظر بأحداثه فإن مضمون المسرحية يتغير عما أراده شوقى تغيرًا تامًا ، فقد أراد شوقى أن يرد هذا الحب الخالد والأحداث المأساوية فيه إلى قوة كونية تدعم هذا الحب وتوجهه . وكل ما يحدث فى هذه العواطف المتأججة له مثيره

---

* هذا الجزء مأخوذ عن كتاب : الأسطورة فى الأدب العربى » .

(١) ضيف ، شوقى . المرجع السابق ، ص ٢٣٤ .

(٢) هلال ، غنيمى . المرجع السابق ، ص ٦٧ .

(٣) مندور ، محمد المرجع السابق ، ص ٥١ ، ٥٢ .

(٤) شوكت ، محمود حامد . المرجع السابق ، ص ٨٠ .

(٥) المرجع نفسه .

الخارجى الذى لا يتوقف عن إشعال هذه العواطف وخلق الوسائل من صد وحرمان لتظل نيران هذا الحب حية لا تخمد .

يتبدى المنطر الخاص بقرية الجن ولقاء قيس بجنيه على أنه ليس إلا المثل ، وأن جنيه الأموى هو الممثول ، فهما شئ واحد عند رؤية البشر لقيس أو رؤية الجن للأموى . تداخلا كل فى عالمه يمثل واقعًا خاصًا به ومماثلًا لواقع الآخر . فالأموى هنا يصبح (أ) المؤثر فى عملية الخلق الشعرى وعملية التحريك العاطفى ، بينما قيس يتحول إلى (ب) وسيط فى عملية الخلق وعملية الاستقبال لهذا التوهج العاطفى ؛ ويأخذ الحب والشعر (جـ) شكل الاستجابة المتولدة عن المثير .

(أ) الأموى . (ب) قيس . (جـ) الحب والشعر .

وقد سجل الجنى هذا فى حديثه لقيس :

هكذا شاء كل شاعرٍ قومٍ عبقرى اللسان نحنُ لسانه [٦]

وتظهر هذه الرؤية حين يدخل قيس قرية الجن ويهتم الأموى بأمره ، ويتساءل الجن لماذا يهتم بأمره فيقرر الأموى لأصحابه : ألم تعلموا أن لى صاحبا من الأنس أحكم فى شعره [٧] . ويبرر من حديث أحدهما له أن الأموى يوحى لقيس بما يقول . ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد بل أن الأموى نفسه يظهر حارساً لحب قيس لليلى فهو المغذى لهذا الحب والحارس له يكفل ليلى لقيس ويصرفها عن هوى غيره ويسهر على طهر العاشقين ولا يغمض عينيه عن الحفاظ على هذا الحب ، حتى أنه ليصرف ليلى عن زوجها لتبقى عذراء لم يمسسها بشر . ولم تكن هذه كلمة عابرة وإنما هى الأساس الذى أقام عليه بناءه لصورة هذا الحب ، فليلى تموت عذراء لم ينل منها زوجها وطرا . وهذا يتكشف بعد لقاء قيس بجنيه فكان ذلك ممهدًا للتعرف على أمر ليلى بعد ذلك ، وحين تتغنى ليلى بعذريتها « أنا عذرية الهوى أحمل العبء »[٨]، وترى أنه لم تعذب عذراء بالحب قبلها ولن تعذب بعدها .

عفراء : هى عذارء ، ربى يشهدُ .

ليلى : أجلٍ عذارءُ حتى يضمنى ركنُ لحدى[٩] .

لم يكن هذا الموقف جديدًا على مشاهد أو قارئ المسرحية . وقيمته أنه يؤكد دور الجنى فى هذه العلاقة .

---

(٦) المسرحية ، ص ٩٢ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ٨١ .

(٨) المصدر نفسه ، ص ١١٠ .

(٩) المصدر نفسه .

حدد الجنى عاصف علاقة قيس بالجن فهو صاحب حنجرة لا يملكها بمفرده . فهى منقسمة بين الأنس والجن ، لهم فيها وتر ، كما أن للأنس فيها وترا .

حنجرة لنا وتر منها وللأنس وتر[١٠]

وتحدد وتر الأنس فيها بترديد قيس لما يلقى عليه ، فدور الأنس هنا لا يعدو نقل الصوت .

وحين اعترض الجن على اهتمامهم بإنسى ، كان الرد من بعضهم أن قيسًا لا يعد من البشر فهو منهم وإن كان ظهوره فى بنى عامر ، فهو يقيم بين البشر المثل بينما الجن هو الممثول . ويبرز ذلك حين يتعجب قيس من الأموى فيراه صورة مطابقة له فيسأل هل هما قيسان ، وأيهما يا ترى الشاعر ؟ .

ويحى أقيس واحد أم نحن قيسان هنا
وأينا الشاعر هنا الأموى أم أنا[١١]

غير أن قيسًا لم يشك فى الصورة ، التى يراها على أنها من عمل الوهم .

وهذه المسوخ حولى جنة أم عمل الوهم وتهويل الكرى[١٢]

ومع تطور الموقف بينه وبين الأموى يستمر فى شكه فى أن ما يحدث به ليس إلا من عبث السحر أو أن جنونه يخيل له هذه الرؤى .

أم الذى بى وبه من عبث السحر بنا
أما أنا مجنون على حبُ ليلى قد جنى

وتطور الأحداث بعد ذلك يؤكد أن شوقى لم يكن يقدم صورة لتجسيم أوهام قيس ، وإنما أراد أن يجعلها حقيقة واقعة ، فحين يروى الأموى شعرًا لم يذعه قيس لأحد ، يتهمه بسرقة أشعاره ويرفض أن يكون شعره شعر جنى ، فيتحداه الأموى أن يقول شعرًا . ويحاول قيس إلا أنه يعجز وتخرج كلماته نثرًا ، فقد أحس وكأنما وضع على لسانه حجر ، فينتهى إلى الاعتراف بدور هذا الجنى ، وأنه ليس أكثر من وسيط فى عملية الخلق .

الأموى : كيف ترى لسانك .
قيس : الآن عليه حجر .

---

(١٠) المرجع نفسه ، ص ٨٢ .
(١١) المرجع نفسه ، ص ٦١ .
(١٢) المرجع نفسه ، ص ٨٦ .

أنتَ علـى مشاعـرى وشِعْـرىَ المسيـطر
إن غبتَ غابَ خاطرى وإن حـضـرتَ يحضر[١٣]

ولا ينتهى الموقف عند هذا الحد بل تظهر علاقة قيس بجنيه الأموى عند قبر ليلى ، إذ يناديه فيسأل قيس عمن ينادى فيذكر له الجنى صراحة دوره فى حبه ليلى ، فلم يكن دوره يتحدد بالحفاظ على طهارة حبِّ قيس وليلى وإنما تعداه ليكون الدافع لهذا الحب والموحى لقيس بحبها.

الأموى : قيس .

قيس : من الهـاتفُ مـن نادى الشـريدَ المـطرح[١٤]
الأموى : أنا الذى أوحى إليـ ـك حـبَّ ليـلى واقتـرحْ

ويأخذ قيس بعد ذلك فى توجيه الاتهام له بما يحدد دور الجنى فى مأساته ، فلقد كان قرين سوء وكان شر ناصح له ، فلولاه ما باح بحبها ولا خدش عرضها بحديثه عن هذا الحب فى شعره . لم يكن رباط شوقى لحب قيس فى المسرحية بقوة كونية من اختراعه ، وإنما استمده من بعض روايات الأغانى . وأهم هذه الروايات ، التى تربطه بالكون تروى أنه لما قال :

خليلى لا والله لا أملك الـذى قضى اللهُ فى ليلى ولا ما قضى ليا
قضاها لغيرْى وابتلانى بحبهـا فهلا بشىء غيرَ ليلى ابتلانيـا

رؤى أن هذا اعتراض واضح على قدره وقد قيل أنه برص[١٥]. والحديث عن قيس لا يذكر برصه إلا فى هذه الرواية . وقد قيل إن العقاب كان سلب عقله[١٦]. ورواية أخرى تفصل فى هذا العقاب تذكر أنه « نودى فى الليل : أنت المتسخط لقضاء الله والمعترض على أحكامه ! واختلّ عقله فتوحش منذ تلك الليلة وذهب مع الوحش على وجهه »[١٧]. وقد قيل أيضًا أن سبب جنونه دعوة دعاها فى الكعبة حين تعلق بأستارها « وقال : اللهم زدنى لليلى حبا ، وبها كلفا فهامَ حينئذ واختلط فلم يضبط »[١٨].

تمهد هذه الروايات للجو الكونى الذى غلف قصة الحب ، غير أن ما ألهم شوقى بوضع الفصل الخاص بالجنى فى المسرحية وربطه بحياة قيس وفنه ، رواية تتحدث عن مشاركة قوى كونية له فى حبها ، فقد أخبر عنه « أن سبب توحّشه أنه كان يومًا جالسًا وحده إذ ناداه مناد من الجبل :

(١٣) المصدر نفسه ، ص ٩٥٢ .
(١٤) المصدر نفسه ، ص ١٢٧ .
(١٥) الأصفهانى ، المرجع نفسه ، ص ٥٤ .
(١٦) المرجع نفسه ، ص ٣٦ ، ٥٤ .
(١٧) المرجع نفسه ، ص ٦٨ .
(١٨) المرجع نفسه ، ص ٢٢ .

كـلانا يـا أخى بحب ليلى   بفىٌّ وفيـك من ليـلى الترابُ
لقـد خبلتْ فؤادك ثم ثنت   بقلبى فهـو مهمـومٌ مصـابُ
شركتك فى هوى من ليس تبدى   لنـا الأيام منـه سوى اجتنـابُ

قال : فتنفس الصعداء وغشى عليه ، وكان هذا سبب توحشه »[١٩].

وصاحب هذا الصوت لا يرتبط بقوى الملائكة وأنما بقوى لها رغبات إنسانية وما يشترك مع الإنسان فى هذه الرغبات من قوى ما وراء الطبيعة هم الجن ، فصاحب هذا الصوت جنى ، وهذا تفسير مقبول أتاح لشوقى الحرية فى أن يجعل الأموى شخصية من شخصيات المسرحية ويبنى عقدتها على موقفه من هذه العلاقة . ووسع شوقى دور هذا الجنى فلم يجعله الدافع الموجه للحب فقط وإنما أضاف إليه دورًا كبيرًا فى شعر قيس .

أخذ ذلك شوقى من المأثورات الكثيرة عن اعتقاد العرب القدماء بدور الجن فى عملية الخلق الشعرى ، فهم الدافع للخلق والشاعر هو الوسيط والشعر هو الاستجابة . هذا الإطار العام لمفهوم الشعر وعلاقة الجن به مذكور فى كثير من كتب الأدب العربى . ولعل أهم القصص التى كان لها تأثير مباشر على شوقى هى قصة لقاء الأعشى بصاحبه مسحل السكران . التقى الأعشى بصاحبه فى طريق مقفر ، وتحادث الجنى معه وأسمعه من شعره ، ثم عرفه بنفسه وبعد ذلك هداه إلى الطريق[٢٠] .

وهذا ما حدث لقيس حين التقى بصاحبه الأموى فى طريق مقفر وأسمعه من شعره وأصابته الدهشة ، ثم عرفه بنفسه ودله على الطريق . والفرق بين مسحل والأموى أن مسحل لا يقوم إلا بدور مانح الشعر ، بينما تعدى دور الأموى هذا ليكون مانح الحب . وشوقى فى ذلك مدعم بتراث من العقائد الشعبية التى ربطت الحب بالجن برباط وثيق . فمازال أهل الريف يلجأون إلى الرقى والتعاويذ لكسب الحب أو بث الكره ، وعلى هذا فشوقى لم يكن مستمدا شخصية الجنى من تراث أجنبى ، وإنما من تراثه العربى القديم والشعبى الحديث .

ووضع شوقى شخصية الجنى على المسرح متفق مع طبيعة المسرح ، التى تعتمد على الإيهام إلى حد كبير ، فان بعض نظريات المسرح لا تجعل من المحاكاة بالضرورة محاكاة للواقع . وقد تقبل المسرح فى جميع عصوره دورا لشخصيات من وراء الطبيعة . استخدمها المسرح اليونانى كما استخدمها المسرح الرومانسى . ولعل أهم استخدام لها

---

(١٩) المرجع نفسه ، ص ٦٥ - ٦٦ .

(٢٠) أبو الفرج الاصبهانى ، على بن الحسين . كتاب الاغانى . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر . نسخة مصورة عن دار الكتب ، سنة ١٩٦٣ . جـ ٩ . ص ١٥٦ .

كان فى مسرحيتين مشهورتين من المسرحيات العالمية هما مسرحية فاوست لمارلو[٢١] والأخرى لجوته[٢٢]. وكان شكسبير أكثر تخففا منها فى تقديمه للشبح فى هاملت والساحرات ودورهن فى مسرحية ماكبث . وشوقى لم يقدم شخصية الجنى لوجودها فى المسرح العالمى ، وإنما لأن المسرح المصرى تقبل وجود شخصيات كونية تظهر على خشبة المسرح . ولم يكن الجمهور يرى فى ذلك غضاضة ، إذ أن هذا ليس غريبا على الحكايات والسير الشعبية التى تأثر بها المسرح المصرى تأثرا كبيرا .

وقراءة المسرحية توضح أن بناء أحداثها قام أساسا على دور الجن وعلاقته بقيس، فقد ألهم قيسا الشعر وأوحى له بحب ليلى واقترح عليه أن يشبب بها ، وأن لا ينظر إلى التقاليد التى تحرم العاشق أن يبوح بحبه ..

فلا خيرَ فى الحب حتى يذيع   ولا خيرَ فى الزهر حتى ينم[٢٣]

وهذا يجعلنا ننظر إلى المسرحية فى أطار الشاعر الخلّاق المرتبط بقوة كونية تدير الأحداث ، ولكى تحدث المأساة فإنها تنطلق من البغض لهذا الشاعر والوجه المقابل له الحب لهذا الشاعر . وكلا الإحساسين مرتبط بالإعجاب بالشاعر .

كان قيس شاعرا ، ولكى يكون شاعرا ، فلابد أن يتفرد بالألم العظيم ، والألم العظيم قد يكونِ سبيله حبا عظيما . والأموى يعرف ذلك .

تفردتَ بالألم العبقرى   وأنبغُ ما فى الحياةِ الألم[٢٤]

فكان أن انطلق قيس يشبب بليلى ويعلن حبه لها .. أدى هذا التشبيب علاقة قيس بليلى للدخول فى طريق مسدود ، فقد تغنى بها فى شعرهِ مضطرا وذلك لينفث كربته :

يقولون بها غنًى   لقد غنيتُ من كَربى[٢٥]

لم يلم قيس أحدا على هذا إلا حين تبين دور جنيه فى لعبة الحب ، والشعر . منحه الأموى الشعر وخلق له الدافع لقوله فكان بالنسبة لقيس قرين سوء وشر ناصح .

كنت قرينَ السوء لى   وكنت شرًّ من نصحْ[٢٦]

وقد عدته ليلى مسئولا عن عدم تحقيقهما لهذا الحب وتذكر ذلك فى آخر لقاء تم بينهما .

قيس : فيمن الفكر ؟ .

(٢١) مارلو، كريستوفر: مأساة الدكتور فاوست. ترجمة نظمى خليل. القاهرة. المؤسسة المصرية للتأليف، (د. ت).
(٢٢) جوتيه . فاوست . ترجمة محمد عوض محمد . القاهرة : الاعتماد سنة ١٩٢٩ .
(٢٣) شوقى ، أحمد . المسرحية . ص ١٢٩ .
(٢٤) المصدر نفسه . ص ١٢٨ .
(٢٥) المصدر نفسه . ص ٥١ .
(٢٦) المصدر نفسه . ص ١٢٨ .

ليلى : فى الذى تجنى[٢٧] .

كانت ليلى تشير إلى شعره الذى تحدث عن لقائه بها فيها أسماه ليلة الغيل . وأدى إلى أثارة قبيلتها عليه ، بينما لم يكن بينهما ليلة الغيل أكثر من السلام بين بصر الرفقاء وعلى سمعهم .

صنت منذُ الحداثةِ الحبَّ جَهدى   وهو مستهترُ الهوى لم يصنى

قد تغنى بليلةِ الغيل ، ماذا   كان بالغيل بين قيسٍ وبينى ؟

كل ما بيننا سلامٌ وردٌ   بين عينٍ من الرفاقِ وأذنِ[٢٨]

فالشعر قد جنى على الشاعر جناية كبرى فحرمه حبيبته . وأدرك قيس جناية هذا الشعر عليه . وهو يلوم فى النهاية جنيه على دفعه إلى البوح بهذا الحب :

لولاك ما بحتَ بما   خدشَ ليلى وجرحْ

كأنه فى عِرضها   زيتٌ على الثوب سَرَحْ[٢٩]

أظهر شوقي موقف الجنى واضحا فى دفعه لقيس للحديث عن حبه .

قمْ اهتف بليلى وشبب بها   وخل التقاليد وأنْسَ الحرم[٣٠]

ترتب على هذا تكون مأساة مجنون ليلى .

غضب المهدى والد ليلى حين سمع شعر قيس يتحدث عن ابنته فيها أسماه ليلة الغيل ، وعد حديثه هذا إهانة لشرف قبيلته وشرفه وشرف ابنته ، فهو يرى أن قبيلة عامر ذلت بما قال قيسٍ ، وأصبح كل فتى منها يحنى جبينه ذلا حين يلقى الناس .

وغدا كل فتى من عامرٍ   حين يلقى الناسَ محنىٌّ الجبين

أصر والد ليلى ألا يزوجها لقيس ، وحين يسأله عما جناه ليحرمه ليلى ، لا يذكر له سوى ما تذيعه الرواة من أخبار وأشعار عنه ولا سيما حديثه عن ليلى ليلة الفيل .

قيس :

عم ماذا جنيت ؟ .

ليلى :

ماذا جنى قيسٌ ؟ .

المهدى :

أنسيتَ الرواةَ والأخبارا ؟ .

---

(٢٧) المصدر نفسه . ص ١٠٣ .

(٢٨) المصدر نفسه . ص ١٨ .

(٢٩) المصدر نفسه . ص ١٢٨ .

(٣٠) المصدر نفسه . ص ١٢٨ .

قيس :

إنهم يأفكون يا عم ؟ .

المهدى :

والغيل أليلًا غشيته أم نهارا ؟ .

ما الذى كان ليلة الغيـل حتى قلت فيهـا النسيب والأشعارا[٣١]

شخصية الأب تعيش أزمة تتصاعد فى داخله فهو يقف ضد قيس ، ويكره ما صنع به وبليلى ويقاسى من شعره . ومع هذا فهو يحب هذا الشعر ويعجب به ويرويه ، ويصوّر نفسه فى ذلك بالمشرك الذى يعجب بالقرآن الكريم ويرويه بالرغم منه :

أرانى شعـرك الـويـلَ وما أروى سوى شِعـرك

كـما لَذَّ عـلى الكُـره كـلامُ اللهِ للمشـرك[٣٢]

يحب المهدى شعر قيس ويحب ابنته ولكن هذا الحب لم يكن ليمنحه الشجاعة ليقف أمام التقاليد ، فهو يخشى أشد الخشية أن تذيع زيارة قيس لخبائه حين خر صريع النار :

فكأنى بقصة النـار تروى وكأنى بذلك الشعـر سـارا

وكـأنى ارتديت فى الحى ذلا وتجللت فى القبائل عـارا[٣٣]

وينتهى به الأمر إلى أن يطرد قيسا ويقتل أى أمل فى أن يلتقى الحبيبان .

وإذا كان الشعر قدجنى على قيس فمنعه من الحصول على ليلى ، فإن هذا الشعر قد خلق له حسادا ، كان أظهرهم منازل الذى حسده لقدرته الشعرية فانطوى حقدا عليه . وحاول منازل أن ينافسه فى حب ليلى . ولقد أشقاه حسده لقيس أضعاف ما أشقاه حبه ليلى .

وأحسده حسـدا مـا علمتُ أقيس الشقى بـه أم أنا ؟[٣٤]

فإن حب قيس ليلى يفوق حبه لها كما أن شعر قيس رواه البدو والحضر بينما لم يرو شعره أحد .

روى شعرَه البدوُ والحـاضرون وشعـرى ليس له من رَوى[٣٥]

كانت شخصية منازل هى شخصية الشرير ، التى أراد بها شوقى أن يقيم تضادا بين الشخصيتين ، ليكشف عن جوانب الخير فى قيس ويدفع إلى التعاطف معه . وكان منازل

(٣١) المصدر نفسه . ص ٣٢ .

(٣٢) المصدر نفسه . ص ٣١ .

(٣٣) المصدر نفسه . ص ٣٣ .

(٣٤) المصدر نفسه . ص ٢٣ .

(٣٥) المصدر نفسه . ص ٢٢ .

خبيثا حين سأله قيس عندما التقى به أين كان ؟ أجابه ليطعن قلبه بأنه قادم من عند ليلى . ولم يكن منازل كاذبا ولكن طريقته توهم بأنه كان مختصا بحديثها . « قيس : منازل ، من أين ؟ .

منازل : من عندها من السمر الممتع المشتهى[٣٦]. وحين يذهب قيس خاطبا ليلى مع ابن عوف يقوم منازل بتحريك جموع بنى عامر ضده بأسلوب استخدم فيه الكذب ليستفزهم ضد قيس ويستحثهم فى النهاية على النيل منه .

بدأ حديثه عن جوانب قوة قيس ثم أخذ يتسلل منها ليذكر ما سببه قيس لقومه من عار حين تحدث عن ليلى . ولقد نجح فى تحريكهم فأخذ بعضهم ينادى بتأديبه ، فكان كما وصف أحدهم فعله بفعل جزار اليهود بالبقر ، يبرأها من العيوب ثم يقوم بذبحها .

كفعـل جزار اليهـودِ بالبقـرْ ... بـرَّأها من العيـوبِ وعَقـر[٣٧]

كشفت كراهية منازل لقيس الموقف الاجتماعى الذى حدد سلوك الفرد فى علاقته بالفتاة التى يريد الزواج بها ، واستغل ذلك منازل ليبعد قيسا عن ليلى . غير أنه لم يفز بها . ولقد لعب منازل فى المسرحية دور البطل الخصم وأصابته المأساة التى أصابت قيس فما كانت ليلى لتتزوج من عدو قيس .

أما من ناحية الإعجاب بشعر قيس إعجابا مرتبطا بالحب فقد نال قيس إعجاب الكثيرين وحبهم . وتتحرك المسرحية حول هذا الإعجاب بشعر قيس إعجابا وصل إلى قمته بحب ليلى التى بادلته إياه . لقد رفع قيس ذكرها بشعره حتى أن رفيقاتها كن يرينها تزهو وتتعالى عليهن بما خلعه عليها من شعره كأنها ابنة النعمان أو ابنة كسرى .

كان هذا الإعجاب مكونا لمأساة حبها :

سلمى : أنـظرِى هندُ تـرىْ ليـ ... ـلى اكتستْ زهـوًا وكبرا

وتـعـالتْ كـابـنـةِ الـنـ ... ـعمانِ أو كابنةِ كِسرى[٣٨]

هند : لم لا سلمى ، ألم يـر ... فعْ لهـا المجنـونُ ذِكـرا

وليلى تدرك بوضوح أن قيسا بنى لها مجدا فحين يفنى أهل نجد تبقى قصائده فيها حية خالدة فلولا هذه القصائد التى نوهت بها ما علم أحد مكانها .

والنفسُ تعلم أن قيسًا قد بنى ... مجدى ، وقيسٌ للمكـارِم بـانى

لـولا قصـائدهُ التى نوَّهن بى ... فى البيد ما علمَ الزمانُ مكـانى

---

(٣٦) المصدر نفسه . ص ٢٣ .

(٣٧) المصدر نفسه . ص ٦٠ .

(٣٨) المصدر نفسه . ص ١٣ .

نجدٌ غـدا يُطوى وَيفنى أهلهُ   وقصيدُ قيسٍ فىً ليس بفانى[٣٩]

ولقد وصل الأمر بليلى أن كانت تغار من الظباء التى يصفها قيس فى شعره ، وكانت تسائله إن كان قد نسيها وحول عشقه عنها .

نبى قيسُ مـا الـذى   لك فى البيـد من وَطـرْ
لـك فيهـا قصـائدٌ   جـاوزتهـا إلى الحضـر
أتـرى قـد سلوتنـا   وعشقتَ المهـا الأخر ؟[٤٠]

تحول شعر قيس إلى رقية لليلى تزيد اشتعال الحب فى قلبها ، وتمنعها أن تحب شخصا آخر وفى الوقت نفسه تمنعها من الزواج به .

وحين تظهر ليلى فى الفصل الأول مع فتيات الحى وفتيانه ، تحاول أن تمد رجلها فلا تستطيع إذ أصابها الخدر ، فتتألم وتستغيث . وعلى عادة العرب الشعبية حين يخدر قدم الفرد فإن هناك تعويذة تقال.ومازال أهل صعيد مصر يرددون عند الخدر « موسى قتل فرعون » . ولكن ليلى لا تحضرها العبارة أو التعويذة . فتذكر أسم قيس . وحين تتضاحك الفتيات من هذا السلوك تبرر ذلك بأنها لا تعنى شيئا : إن هو الا أسم حضر على لسانها ، غير أنها تعود لنفسها فتعترف .

يا قيس ناجى باسمك   القلب اللسـانَ فعثر[٤١]

كان الموقف يمثل ليلى طوال المسرحية الفتاة المحبة ولكنها مع كل هذا الحب لم تتخذ قرارا فى صالحها وصالح قيس حين خيرها والدها أن تختار بين قيس وورد . وبدت متمسكة بالتقاليد فرفضت قيسا . ولقد حير موقفها هذا النقاد إذ رأوه قولا متناقضا مع الحب .

ولاشك أن ليلى كانت تعيش صراعا فى المسرحية بين حبها لقيس وبين تمسكها بالتقاليد . ولكن ليلى حين أتخذت قرارها كانت مدفوعة بقوة كونية تحرك لسانها فقد كانت تهذى وكأنها مأمورة يحركها شيطان .

وليلى تدرك تماما أن القوى الاجتماعية تقف ضدها وتتبين ذلك بوضوح غير أن موقف القوى الكونية التى تحول دون زواجها تبدو غير متبينة لها بوضوح . فهى لا تدرى أن كانت تهذى أو أنها مأمورة باتخاذ قرار ضد علاقتها بقيس وأن الذى يأمرها ويقود لسانها هو الشيطان . ولما لم يكن ذلك واضحا فى ذهنها فقد ردته إلى الحظ .

---

(٣٩) المصدر نفسه . ص ٧٧ .
(٤٠) المصدر نفسه . ص ١٢٠ .
(٤١) المصدر نفسه . ص ١٢ .

مازلت أهذى بالوساوس ساعةً — حتى قتلتُ اثنين بالهذيان[٤٢]
وكأننى مأمورة وكأنما — قد كان شيطان يقود لسانى
قدرت أشياء وقدر غيرها — حظ يخط مصاير الإنسان

وقد وضحت المسرحية فى لقاء قيس بالجنى دوره فى اتخاذ ليلى هذا القرار . لقد كان الشيطان يريد لقيس أن يحترق بالألم حتى يكون ذلك دافعا للإبداع ولأن ينقل عنه أجمل أشعار الحب . وحين تزوجت ليلى من ورد دخل المسرحية طرف آخر فى الصراع . ودخوله طرفا فى الصراع جعل الإعجاب بشعر قيس يبلغ المأساة ذروتها .

ولقد اتخذت صورة الإعجاب بشعر قيس فى المسرحية وحدة درامية ساهمت فى صنع ذروة مأساة قيس ، فقد تقدم ورد وهو من أبناء ثقيف طالبا الزواج من ليلى . وكان من الممكن أن يكون خصما لقيس يتقزز منه المتفرج أو القارئ ، إلا أنه نال التعاطف بالصورة التى ظهر بها فى المسرحية ، فأصبح جزءا من مأساة الحب انعكست عليه آلام قيس وليلى .

فشعر قيس الذى كان بلاء عليه وعلى ليلى كان بلاء على ورد أيضا .

فشعرُك يا قيسُ أصلُ البلاءِ — لقيتُ به وبليلى الضلالا

فقد عشق ورد شعر قيس منذ شبابه يتغنى به ويرويه . وقد جسد له هذا الشعر صورة ليلى ، فكان يتمثلها بين ألفاظه ويلمح خيالها بين قوافيه :

ذهبتُ بشعرك منذُ الشباب — أغنِّى القصارَ وأروى الطِوالا
أرى بين ألفاظه ظلَّ ليلى — وألمحُ بين القوافى الخيالا

وتدافع المسرحية عن ورد فهو لم يذهب لخطبتها إلا بعد أن تأكد أن قيسا قد رد عن ليلى ، وأن إعلان حبها فى شعره يقف حائلا دون ذلك .

فلما رُددتَ وقيلِ القصائدُ — والعشقُ بين المحبين حالا
خرجتُ إلى حبِّها خاطبا — ولم أدخر دون مسعاىَ مالا[٤٣]

كان ورد كمن يريد أن يقتنى أثرا لفنان يعشق فنه ، فكانت ليلى التى أحاطها بالتقديس والرعاية إحاطة الوثنى بصنمه .

كانت إطافَتِى بها — كالوثنىّ بالصنم[٤٤]

---

(٤٢) المصدر نفسه . ص ٧٨ .
(٤٣) المصدر نفسه . ص ١٠١ .
(٤٤) المصدر نفسه . ص ١٠٠ .

حفظ شعر قيس ليلى طاهرة نقية فقد كساها جمالا وجلالا فكان ورد كلما يقترب منها تنهاه هذه القداسة عن أن يمسها .

كساها جمالا فعلقتها فلما التقينا كساها جلالا
إذا جئتها لأنالَ الحقوقَ نهتني قداستُها أن أنالا[٤٥]

ولكن هل تم ذلك بإرادة ورد ؟ . لقد كانت هناك قوة كونية تحيط بليلى وهذا ما أدى بالأموى جنى قيس إلى القول :

سهرت على طُهر ليلى الزمان ولم أغمض العين عن طُهره[٤٦]

قد يكون ذلك بتأثير مباشر أو غير مباشر من الأموى إذ تحول شعر قيس إلى تميمة تحفظ ليلى وتحميها .

ولم يكن الأمر كله بيد ورد ، فقد هيبها هذا الشعر فامتنعت كأنها صيد الحرم .

هيبها فامتنعتْ كأنها صيدُ الحرم[٤٧]

ويقف ورد فى هذا المنظر بصورة المعطاء الرحيم الذى يترك زوجته وقد وهبها لما عاشت له : للحب والألم والشعر .

وهبتها للحبِّ والشعرِ وقيسٍ والألم[٤٨]

برز الرجل بصورة المحافظ التى تحدث عنها بعد أن أُخذ ليلى من قيس .

لقد كانت ليلى الزوجة والحبيبة .

وكان ورد الزوج .

وكان قيس الحبيب .

ولم يكن هنا صراع يتحدد فيه صاحب الموقف فقد تركه ورد ليلتقى بليلى وحيدًا ، فالمكان هو مكان الحبيب ، أما الزوج فلا مكان له فى هذه اللحظة .

قيس أرى الموقفَ لا يجمعُنا أنتَ حبيبُ القلب والزوجُ أنا[٤٩]

نال ورد التعاطف لا من الجمهور فقط بل من ليلى ، التى حفظت احترامه فى غيبته ، فهى كما حفظت حب قيس مع زوجها حفظت احترام الزوج ورد مع حبيبها وعرفت له قيمته كرجل ذى مروءة :

فورُد يا عفرُ لا كفاءَ له مروءةً فى الرجال أو ورعا[٥٠]

---

(٤٥) المصدر نفسه . ص ١٠١ .
(٤٦) المصدر نفسه . ص ٨١ .
(٤٧) المصدر نفسه . ص ١٠٠ .
(٤٨) المصدر نفسه . ص .
(٤٩) المصدر نفسه . ص ١٠٢ .
(٥٠) المصدر نفسه . ص ١٠٩ .

ولم يكن ورد الزوج وهو يترك ليلى لقيس يشعر بأنه يعطى ما يملك لقيس ، فهو لم يملك ليلى ، ويعلم أنها ليست له وكان مقتنعًا بصدق موقفه ، وقد عبر عنه بندمه على زواجها منذ حوتها داره .

منـذ حـوتْ دارى ليـ ـلى مـا خلوتُ من نـدم[٥١]

وحين تموت ليلى يشارك ورد قيسًا فى إحساسه بالمأساة فيبكيها ، وهو لا يبكى ليلى الزوجة وإنما يبكى العاشقة التى حرمت من حبيبها ، فيودعها على قبرها بدعوة يتمنى لها السلام فى ثرى نجد ، فى ظل الله وفى خلده .

بـظل الله يـا لـيـلى وفى بـحبوحـة الخُـلدِ
وهـذى نـجـدُ يـا لـيـلى فنـامى فى ثَـرى نـجـدِ[٥٢]

واجه ورد موقفًا قاسيًا لحظة دفن ليلى فإن أحدًا لم يعزه فى وفاتها . فالناس كانوا ينظرون إليه شزرًا ووجوههم مملوءة بالبغضاء متصورين أنه سبب هذه المأساة وأنه أخذ ليلى من قيس وزاد شقاءها . وحين يحدثه أحد أصدقائه عما يشعر به مما يرى على وجه الناس ، يكون ورد أكثر يقينًا من أنه لم يكن إلا محسنًا للعاشقين وليسْ فى يده شهادة إلا قبر ليلى فإن فى قبرها الجوابا .

ليسأل الناسُ قبرَ ليلى فإن فى قبرها الجوابا[٥٣]

وهناك شخصية عاشت أحداث المسرحية معيشة كاملة ، عاشتها بجانب شخصية قيس وهى شخصية زياد . وهى تشبه شخصيات الأدب الشعبى فهى شخصية مساعدة تقف بجوار البطل بإخلاص وحب ولا تتخلى عنه أبدًا ، فهى شخصية انعكست عليها تصرفات البطل . وهى تماثل شخصية أبى القمصان فى حياة أبى زيد الهلالى ، وشخصية شيبوب فى حياة عنترة ، وعواطف هذه الشخصية مرتبطة بعواطف البطل .

وقد ظهر زياد فى المسرحية فى معظم المواقف التى ظهر فيها قيس . ولم يختف إلا حين يلتقى قيس بجنيه . وقد أخذ زياد فى المسرحية دور راوية قيس والمدافع عنه . وكان معه فى اللحظات الأخيرة من حياته ، فهو شاهد المأساة . ولم تكن شخصية زياد شخصية تعبر عن موقف نفسى داخلى بقدر ما كانت شخصية مساعدة يحتاجها قيس ، الذى فقد عقله ليكون بجواره ، فهو المعبر عن الإعجاب الشديد بشعر قيس والحب له ، مما جعله

---

(٥١) المصدر نفسه . ص ١٠٠ .
(٥٢) المصدر نفسه . ص ١١٥ .
(٥٣) المصدر نفسه . ص ١١٤ .

يكرس حياته من أجله . ويكون مع قيس بن ذريح الوحيدين اللذيْن شاهدا نهاية المأساة بوفاة قيس .

وهناك شخصيتان اتصلتا بليلى ممن أعجبوا بقيس وأحبوه ، أحدهما قيس بن ذريح والآخر عبد الرحمن بن عوف . وقيس بن ذريح سميُّ قيس ، وقد اشتهر بحب لبنى وكان أحسن حالاً من صاحبه إذ انتهت قصة حبه بزواجه من حبيبته . وقد ظهر فى المسرحية رسولاً لقيس وكان إعجابه به واضحًا من حديثه عنه فهو يراه زين الشباب وابن سيد الحمى .

وقيسُ يا ليلى وإنْ لم تجهلى زينُ الشباب وابنُ سيد الحِمى[٥٤]

ويظهر ابن ذريح فى آخر المسرحية عند قبر ليلى ليكون مع قيس فى لحظة احتضاره . ودوره فى النهاية مماثل لدوره فى البداية . فقد كان المعبر عن جلال قيس وجلال الحب . أراد شوقى أن يربط بينهما بهذا الرباط الوثيق فلا يترك قصة المجنون تمر دون أن يكون ابن ذريح أحد شخصياتها والواقف على قبرها ليعلن وقوف القوى السماوية مع العاشقين ، ليتحول هذا القبرِ إلى مكان مقدسٍ .

ياليلى قبرك ربوةُ الخلد نفخَ النعيم بها ثرى نجد

فى كل ناحيةٍ أرى ملكًا يتنفسون تنفس الورد[٥٥]

فهو يقف بمفرده على مقربة القبر خاشعًا باكيًا ثم يلتقى بقيس ليكون حاضرًا مع زياد لحظة وفاة قيس . وربما أراد شوقى أن يجعل محبًا يجامل المحبَّ .

أما شخصية أمير الصدقات ابن عوف فقد كان وجودها يخدم أيضًا إبراز جانب التقدير الذى لقيه قيس من معاصريه ، فابن ذريح عاشق وابن عوف رجل دولة وكلاهما التقيا فى هذا التقدير ، فإن الحب حرك رجل السياسة الذى يعرف عنه القسوة فيرق قلبه ويلين لقيس :

يا ويحَ قلبى ما خلا من قسوةٍ ما باله رقَّ لقيسٍ ورثى[٥٦]

حتى أنه ليتطوع ليقوم بدور الخطيب فى قصة الحب ، إذ يذهب إلى أهل ليلى خاطبًا إياها لقيس . وقد التقى ابن عوف ومعه كاتبه نصيب بقيس فى الطريق قرب ديار ليلى مستلقيًا على الأرض فى شبه إغماءة ، وقد ضايقه الصغار بمداعبتهم وزياد راويته يدفعهم بعيدًا عنه . أدى ذلك المنظر إلى أن يسائل نصيبًا عن جلية الخبر ، فيعترض نصيب

---

(٥٤) المصدر نفسه . ص ١٧ .
(٥٥) المصدر نفسه . ص ١٣١ .
(٥٦) المصدر نفسه . ص ٤١ .

طريق زياد ويسأله عن الفتى ، فيرد بأنه قيس إمام العاشقين .

ولما كان كثير من العشاق المعروفين بالحب يسمون قيسًا فقد تساءل ابن عوف أى قيس هو ؟ فكان رد زياد أنه أرفعهم ذكرًا وأعلاهم مجدًا . هنا تظهر علاقة ابن عوف بقيس ، وهى أنه معجب بشعره من قبل أن يراه وأنه يروى هذا الشعر :

لعله قيسُ الذى نعرفه لقد رويتُ شعره فيمن روى[٥٧]

وحين يفيق قيس يذكر ابن عوف أنه من رواته ولم يخل من الإشفاق عليه :

بل من رواتك قيس من زمن مضى لم أخل قيس عليك من إشفاق[٥٨]

ويتعدى إعجابه بقيس إلى إعجابه براويته فهو المهدى لكل قرية شعر قيس . ويصف هذا الشعر بأنه « مجاجة النحل ونفحة الربا »[٥٩] .

ويعبر ابن عوف عن هذا الإعجاب عمليًا فيذهب إلى والدها . وحين يأخذه والد ليلى إلى خبائه يخلع ابن عوف نعليه ويسير حافيًا إلى خيمته ، ليرى والدها إلى أى درجة هو معنى بأمر قيس . ولقد خاب هذا اللقاء فلم يفلح ابن عوف فى مسعاه . ورأى بعينيه المأساة تصل إلى ذروتها حين تقبل ليلى الزواج من ورد . وحين تسأله أن يكون حليفها فى هذا الأمر كما كان حليف قيس . يرفض ابن عوف لأنها تسأله المحال :

سألت محالا إنما جئتُ خاطبًا لورد القوافى لا لورد ثقيف[٦٠]

ولم يدر ابن عوف بأنه ما كان ليستطيع أن يحقق لهذا الحب اجتماعًا ، فإن قوة كونية تحول بين لقاء العاشقين ، فقد كان الأموى يقف على لسان ليلى ، ويمنعها من أن تجيب ابن عوف إلى ما طلب .

ولم تكن ليلى متناقضة مع نفسها فى هذا ، فالقوة الكونية تحرك أحداث المسرحية وشخوصها لتجعل الواقع الاجتماعى يظهر وكأنه صانع للمأساة .

وإذا كانت العوامل الثلاثة : التراث المسرحى المصرى ، والمصادر الأدبية والشعبية ، والأسطورة ، قد شكلت العمل المسرحى فإنه من الضرورى أن نقف عند القيمة الفنية لهذا العمل .

وعلينا أن نطرح تقاليد المسرح الغربى عند تحديد هذه القيمة ، فشوقى قد شكل عمله من خلال هذه العوامل الثلاثة وأقام عملًا قصصيًا ممسرحًا . كان دوره الأساسى فيه هو عملية الانتخاب وإعادة صياغة القصة ليفسر الحب تفسيرًا كونيًا . وربط القصة

---

(٥٧) المرجع نفسه . ص ٤٠ .
(٥٨) المرجع نفسه . ص ٤٧ .
(٥٩) المرجع نفسه . ص ٤٠ .
(٦٠) المرجع نفسه . ص ٧٧ .

بالأسطورة منحه الحرية فى اختيار المادة وطريقة تحريك الأحداث . وقد ركز شوقى على عناصر عدة فى رسم شخصياته ، فهى تمثل أطرًا عامة للجمال الصافى النقى والعاطفة التى لا تأثير للزمن عليها ، إذ أنها دائمًا مشتعلة لا تعرف التوقف . ومع هذا الاشتعال فهى لا تتنازل عن أخلاقياتها فى سبيل تحقيق أغراضها حتى أنها ليمكن أن توصف بالسلبية . وقد تبدت الشخصيتان الرئيسيتان منذ البداية بهذه الصورة ولم يحدث فيهما أى تغير . وتتخذ ليلى قرارًا ليست مستعدة لاتخاذه . وتبعًا لهذا فهما يواجهان أحداثًا تؤثر فى مسيرتهما لتصنع المأساة الدامية فى قلبيهما . وحين تموت ليلى يحدث تغير فى جانب الشخصيات الثانوية فيتحول الكره للبطل إلى تعاطف وحب له كما حدث مع والد ليلى من تغير إحساسه بقيس وكذلك جمهور القبيلة .

وهذا فى حد ذاته نجاح ، إذ استطاع أن يعكس مفهوم الشخصية الرئيسية النامية فى المسرح الغربى ليحولها إلى شخصية القصص الشعبى الثابتة فى مواقفها الانفعالية ، ويجعل الشخصيات الثانوية تمثل انعكاسات التحول فى العالم المحيط بها . ولم يتوقف شوقى عند الجمال فى رسم الشخصيات وإنما قدم أيضًا الجمال فى الحدث ، فأحداث القصة تتابع فى خط واحد حتى يجد العالم المحيط بقيس قصة حبه الخالدة ، فمنذ الفصل الأول ولقاء ليلى بابن ذريح لا يخرج الحدث عن قصة قيس . وتبعًا لذلك فقد كان السرد للأحداث ملونًا لها ، ومضيفًا إلى القصة الممسرحة حياة ، فما كان من عيب فى المسرح الغربى لا يعد عيبًا فى القصة الممسرحة . ظهر ذلك واضحًا فى حديث زياد مع ابن عوف عن حب قيس لليلى . كما أن الجو السياسى الذى أضافه الشاعر من مرور موكب الحسين فى طريق قيس دون أن يحرك له ساكنًا وضح تجسد هذا الحب فى قيس حتى لم يعد العالم يحرك له وجودًا بعيدًا عن ليلاه .

وحين قدم شوقى صورة وادى الجن نقل الصراع فى القصة إلى العالم الغيبى ، فالعاشقان . يواجهان قوة حددت لهما الطريق فلا لقاء . ولا أظن أن شوقى كان يسترشد فى هذا بالمسرح اليونانى فى صراع أبطاله ومواجهتهم للقدر ، لكنه بفطرة الفنان اتجه لهذا الصراع من خلال تراثه القصصى الشعبى ، فظهر إبداع شوقى فى التقاط صورة الجن وعلاقتها بالشعراء ليقدمها حية كمركز للصراع فى المسرحية . ويجعل آلام شخوصه ومواقفه مغاليًا فيها تمامًا ، كما تظهر فى القصص الشعبى .

وتبعًا لذلك فإن شوقى اهتم بالجمال أيضًا فى حواره فيظهر الجانب السردى والخطابى ولم يكن ذلك عيبًا فى القصة الممسرحة ، وإنما ساهم فى تشكيل مسرحية مجنون ليلى

كعمل قصصى شعرى ممسرح .

ولم يكن من المنتظر أن يخرج شوقى عن إطار القصيدة العربية فى مسرحته لقصة بطلها شاعر ، يروى عنه أعذب قصائد الحب . وشوقى يعارضه فى بعض القصائد ويضمن بعض أبياته حوار المسرحية وفى ذهنه جمهور يعرف قيسًا ويعرف شهرته ، ومسرح له تقاليده الغنائية . فكان الإطار الشعرى الذى استخدمه شوقى ملائما للقصة المسرحة وملائمًا لعصره . وإنه من الخير أن يذكر هنا أن ما نسميه مسرح مصرى هو مسرحة قصصية . ويجب النظر إلى الأعمال المسرحية المصرية من هذه الزاوية سواء أنالت إعجابنا أم لم تنله .

الباب الثالث

مختارات من شعر شوقى

الشعرُ صنفانِ : فباقٍ على قائِله ، أو ذاهبٌ يومَ قِيلْ
ما فيه عصريٌّ ولا دارسٌ الدهر عمرٌ للقريضِ الأصِيلْ

أولاً : مختارات من شعر شوقى الفصيح

النيـــل

هذه القصيدة ألفها شوقى سنة ١٩١٤ ، وهى تعد - فى رأينا - مثالاً لنضج البناء الفنى للقصيدة عنده ، لذلك بدأت بها المختارات . وتوجد لها دراسة تحليلية « وصفية » فى الباب الخاص بالدراسة .

من أىِّ عهدٍ فى القُرى تَتدَفقُ ... وبأىّ كف فى المدائنِ تُغدقُ؟
ومن السماءِ نزلتَ أم فُجرّتَ من ... عُليا الجنان جداولاً تترقْرق؟
وبأىّ عين أم بأيّة مُزنةٍ؟ ... أم أى طوفانٍ تفيض وتفهقُ؟
وبأىّ نولٍ أنت ناسجُ بردةٍ ... للضفتين جديدها لا يُخلقُ؟
تسودُّ ديباجا إذا فارقتها ... فإذا حضرتَ اخضوضر الاستبرقُ؟[1]
فى كل آونة تُبدِّل صبغةً ... عجبا ، وأنتَ الصابغُ المتأنقُ!
أتتْ الدهورُ عليك ، مهدُك مترعٌ ... وحياضُك الشُّرْق الشهيَّةُ دُفّقُ[2]
تُسقى وتُطعمُ لا إناؤك ضائقٌ ... بالواردين ولا خِوانك ينفقُ
والماءُ تَسْكبه فيسبكُ عسجدا ... والأرضُ تغرقُها فيحيا المُغْرَق
تعيى منابعُك العقولَ ويستوى ... متخبطٌ فى علمها ومحقِّقُ[3]
أخلقتَ راوُوقَ الدهورِ ولم تزل ... بك حمأةٌ كالمسكِ لا تَتروَّق[4]
حمراءُ فى الأحواض إلا أنها ... بيضاءُ فى عُنقِ الثرى تتألقُ

* * *

دينُ الأوائل فيك دينُ مروءةٍ ... لم لا يؤلّه من يَقوتُ ويرزقُ؟
لو أن مخلوقًا يُؤله لم تكنٍ ... لسواكَ مرتبةُ الألوهةِ تُخلقُ
جعلوا الهوى لك والوقارَ عبادة ... إن العبادةَ خِشيةٌ وتَعلق
دانوا ببحرٍ بالمكارمِ زاخر ... عذبِ المشارع مدُّه لا يُلْحق[5]

---

(١) الديباج : الحرير الأسود - الأستبرق : الحرير الأخضر .

(٢) الشرق : العطاش .

(٣) متخبط : حائر .

(٤) حمأة : حُمرة - لون الطمى - راووق : مصفاة .

(٥) المشارع : الموارد .

متقيِّدٍ بعهودِهِ ووعودِهِ   يجرى علَى سننِ الوفاءِ ويَصْدُقُ

يتقبلُ الوادى الحياةَ كريمةً   من راحتيْكَ عَميمةً تتدفق

متقلِّبُ الجنبينِ فى نعمائه   يَعْرَى ويُصبغُ فى نَداكَ فيورِق

فيبيتُ خِصْبًا فى ثَراه ونعمةً   ويعمُّه ماءُ الحياةِ الموسَقُ[٦]

وإليك بعد الله يرجع تحتَه   ماجفَّ أو ما ماتَ أو ما يَنفقُ

* * *

أين الفراعنة الأولى استذرى بهم[٧]   «عيسى» و«يوسفُ» و«الكليمُ» المصْعَق

الموردونَ الناسَ منهلَ حِكمةٍ   أفضى إليهِ الأنبياءُ ليَستقوا

الرافعونَ إلى الضحى آباءهم   فالشمسُ أصلهُمو الوضىء المعرِق[٨]

وكأنما بينَ البِلى وقبورِهم   عهدٌ على أنْ لا مساسَ ومَوثق

فحجابُهم تحتَ الثَّرى من هيبةٍ   كحجابهم فوقَ الثرى لا يُخرق

بلغُوا الحقيقةَ من حَياة علمها   حجبٌ مكثفةٌ وسرٌ مُغلق

وتبيّنوا معنى الوجودِ فلم يروْا   دونَ الخلودِ سعادةً تَتحقّق

يبنونَ للدنيا كما تُبنى هم   خِربًا غُرابُ البَيْن فيها يَنْعق

فقصورُهم كوخٌ وبيتُ بداوةٍ   وقبورُهم صرحٌ أشم وجَوْسق[٩]

رفعوا لها من جندلٍ وصفائحٍ   عُمُدًا فكانتْ حائطًا لا ينتق[١٠]

تتشايع الدارانِ فيه فما بدَا   دنيا ، ومالم يَبدُ : أخرى تَصْدق[١١]

للموتِ سر تحتَه وجدارُه   سورٌ على السرِّ الخفيِّ وخندق

وكأن منزلهم بأعماق الثرى   بينَ المحلَّةِ والمحلَّةِ فُندق

موفورةٌ تحت الثرى أزوادُهم   رحبٌ بهم بين الكهوفِ المطْبق[١٢]

* * *

ولمن هياكلُ قد علا البانى بها   بينَ الثريا والثَّرى تَتنسق ؟

---

(٦) الموسق : الغزير ، الكثير .

(٧) استذرى : استظل – الكليم : موسى .

(٨) المعرق : العريق ، الأصيل .

(٩) جوسق : قصر .

(١٠) ينتق : يتزعزع .

(١١) تتشايع : تتشارك .

(١٢) المطبق : السجن .

منها المشيَّدُ كالبروجِ وبعضُهـا ... كالطودِ مضطجعٌ أشم مُنطَّقُ[١٣]
جـدد كـأول عهـدِهـا وحيـاَلها ... تتقـادمُ الأرض الفضاءُ وتَعْتِقُ[١٤]
من كل ثقْلٍ ، كـاهلُ الدنيا بـه ... تَعِبٌ ووجـهُ الأرضِ عنـه ضَيِّق
عـالٍ على بـاع البِلي لا يهتـدى ... مـا يُعتـلى منـه ومـا يُتسـلق
متمكنٌ كالطودِ أصـلاً فى الثرى ... والفـرعُ فى حَـرمِ السـماءِ مُحلِّقُ
هى من بنـاءِ الـظلم إلا أنـه ... يبْيض وجـهُ الظلمِ منـه ويُشـرق
لم يُـرهق الأممَ الملوكُ بمثلهـا ... فخـرًا لهم يَبْقى وذِكـرًا يَعْبقُ
فتنتْ بشطَّيْكَ العبادُ فلم يزل ... قـاصٍ يَحجُّهـا ، ودانٍ يَـرمـق
وتضـوعتْ مسكُ الدهـورِ كـأنما ... فى كلِّ ناحيـةٍ بخـورٌ يُحـرق
وتقابلتْ فيها عـلى السرر الدمى ... مستـرديـاتِ الـذلِ لا تَتَفنَّق[١٥]
عَطُلَتْ وكان مكانهن من العُـلا ... «بلقيسُ» تقْبِسُ من حُـلاهُ وتَسْرق
وعـلا عليهن التـرابُ ولم يكنْ ... يـزكو بهنَّ سـوى العبيرِ ويَلْبَقُ[١٦]
حجـراتُهـا مـوطـوءةٌ وستـورُهـا ... مَهتـوكـةٌ بيـدِ البِلىَ تَتَخـرَّق
أوْدى بـزينتها الزمـانُ وحليهـا ... والحسنُ باقٍ ، والشبابُ الريِّق[١٧]

* * *

لـو رُدَّ فـرعونُ الغـداةَ لراعـه ... أن الغـرانيقَ العُـلى لا تنطق[١٨]
خلَع الـزمانُ عـلى الورى أيامـه ... فـإذا الضحى لك حِصـةٌ والرَّوْنق[١٩]
لـك من مَـواسِمِه ومن أعيـاده ... ما تحسرُ الأبصـارُ فيـه وتبْرَقُ
لا «الفرسُ» أوتوا مثلَه يومًا ولا ... «بغدادُ» فى ظلِّ «الرشيد» و«جِلّق»[٢٠]
فتحُ الممالكِ أو قيامُ «العجلِ» أو ... يومُ القبـورِ أو الزفافُ المونِق
كم موكبٍ تتخـايلُ الدنيـا به ... يجـلى كما تُجلى النجـومُ ويُنسق

(١٣) الطود : الجبل .
(١٤) تعتق : تقدُم .
(١٥) الدمى : التماثيل - مستردِيات : لابسات - تفتق : تتنعم .
(١٦) يلبق : يليق - ريق كل شيء : أوله وفضلة .
(١٧) الريق : الأصيل .
(١٨) الغرانيق : التماثيل - راعة : أفزعه .
(١٩) الرونق : الحسن والبهاء .
(٢٠) جلَق : دمشق .

فرعون فيه من الكتائبِ مقبلٌ ... كالسُّحْبِ قرنُ الشمس منها مُفْتَقُ[٢١]
تعنو لعزته الوجوهُ ووجهُه ... للشمسِ فى الآفاقِ عَانٍ مُطرِق
آبتْ من السفرِ البعيدِ جنودُه ... وأتتْه بالفتحِ السعيدِ الفَيْلَقِ[٢٢]
ومشى الملوكُ مُصفَّدينَ خدودَهم ... نعلٌ لفرعونَ العظيمِ ونُمرقُ[٢٣]
مملوكةٌ أعناقُهم ليمينه ... يأبَى فيضربُ ، أو يَمُنُّ فيعتِق[٢٤]

* * *

ونجيبةٍ بينِ الطفولةِ والصِّبا ... عذراءُ تشربُها القلوبُ وتَعلق[٢٥]
كان الزفافُ إليك غايةَ حظِّها ... والحظ إنْ بلغَ النهايةَ مُوبِقُ
لا قيْتَ أعراسًا ولاقَتْ مأتمًا ... كالشيخِ ينعمُ بالفتاةِ وتَزْهق
فى كلِّ عامٍ درةٌ تُلقَى بلا ... ثمنٍ إليك وحرةٌ لا تُصْدَق[٢٦]
حَوْلٌ تسائِل فيه كل نَجيبةٍ ... سبقَتْ إليك متى يَحولُ فَتلحقُ؟[٢٧]
والمجدُ عند الغانياتِ رغيبةٌ ... يُبغى كما يُبغى الجمالُ ويُعشق!!
إنْ زوّجوك بهنّ فهى عقيدةٌ ... ومن العقائدِ ما يَلُب ويَحْمقُ
ما أجملَ الإيمانَ لولا ضِلةٌ ... فى كلِّ دينٍ بالهدايةِ تُلصق
زُفتْ إلى ملِكِ الملوكِ يحثُّها ... دينٌ ويدفعها هوى وتشوق!!
ولربما حَسدتْ عليكَ مكانَها ... تِربٌ تَمسَّحُ بالعروسِ وتُحْدِق
مجلوةً فى الفلكِ يحدُو فلكَها ... بالشاطئين مُزغردٌ ومُصفق
فى مهرجانٍ هزّتْ الدنيا به ... أعطافَها واختالَ فيه المشرق
فرعون تحت لوائِه وبناتُه ... يجرى بهنَّ على السفينِ الزورق
حتى إذا بلغتْ مواكبُها المدى ... وجرى لغايتِهِ القضاءُ الأَسْبق
وكسا سماءَ المهرجانِ جلالةٌ ... سيفُ المنيةِ وهو صلتٌ يَبْرقُ[٢٨]
وتلفتتْ فى اليمِّ كل سفينة ... وانثالَ بالوادى الجموعُ وحَدّقوا

(٢١) مفتق : بارز .

(٢٢) الفيلق : الكتيبة ، الجيش .

(٢٣) نمرق : وسادة .

(٢٤) يعتق : ينجى من الموت .

(٢٥) الجزء التالى من القصيدة يدور حول أسطورة « عروس النيل » - تعلق : تتعلق بها .

(٢٦) درة : لؤلؤة . حرة : امرأة حرة . تصدق : يدفع لها صداق أو مهر .

(٢٧) حول : عام - نجيبة : فتاة كريمة الأصل .

(٢٨) صلت : لامع مصقول .

ألقتْ إليك بنفسِها ونَفِيسها ... وأتتْك شيّقةً حَواها شَيق !![٢٩]
خَلعتْ عليك حياءَها وحياتَها ... أأعز من هذين شيءٌ يُنفق !؟
وإذا تناهى الحب واتَّفقَ الفِدَى ... فالروحُ فى بابِ الضَّحيةِ أَلْيقُ !

* * *

ما العالمُ السفلىُّ إلا طينةٌ ... أزليةٌ فيه تُضىءُ وتَغْسق[٣٠]
هى فيه للخصبِ العميمِ خَميرةٌ ... يَنْدى بما حَملتْ إليه ويَبْثق[٣١]
ما كانَ فيها للزيادةِ مَوْضِعٌ ... وإلى حِماها النقصُ لا يَتطرق
مُنْبثةٌ فى الأرضِ تنتظمُ الثرى ... وتنالُ مما فى السماءِ وتَعْلَقُ
منها الحياةُ لنا ومنها ضِدُّها ... أبدًا نعودُ لها ومنها نُخلق
والزرعُ سنبُله يَصيبُ وحبُّه ... منها ، فيخرج ذا وهذا يُفْلق
وتَشدِ بيتَ النحلِ فهوُ مطنّبٌ ... وتمد بيتَ النملِ فهو مروّق
وتظلُّ بينَ قُوى الحياة جوائلا ... لا تستقرُّ دوائلًا لا تُمحَق[٣٢]
هى كلمةُ الله القدير وروحهُ ... فى الكائناتِ وسره المسْتغْلَق
فى النجمِ والقمرْين مظهرُها إذا ... طَلعتْ على الدنيا وساعة تَخْفقُ[٣٣]
والذرُّ والصخراتُ مما كُورتْ ... والفيلُ مما صُوِّرتْ والخِرْنَقُ[٣٤]

* * *

فَتنتَ عقولَ الأولين فألهوا ... من كلِ شىء ما يَروعُ ويَخرُق
سجدوا لمخلوقٍ وظنّوا خالقًا ... من ذا يُميِّز فى الظّلامِ ويَفرُق ؟
دانتْ « بآبيس » الرعيةُ كلها ... من يَستغلُ الأرض أو مَن يعزَق
جاءوا مِنْ المرعَى به يمشى كما ... تَمشى وتَلتفتُ المهاةُ وتَرشِق[٣٥]
داجٍ كجنح الليلِ زان جبينهُ ... وضَحٌ عليه من الأهلَّة أشرق[٣٦]

---

(٢٩) شيقة : مشتاقة .
(٣٠) أزلية : قديمة – تغسق : تظلم .
(٣١) الندى : الكرم – يبثق : يفيض .
(٣٢) تمحق : تهلك .
(٣٣) تخفق : تغيب .
(٣٤) الذرّ : جمع ذرة – كورت : خُلقت – الخرنق : الأرنب .
(٣٥) المهاة : بقرة الوحش – ترشق : تمشى برشاقة .
(٣٦) وضح : بياض .

العسجدُ الوهَّاجُ وشيُ جلالـه — والوردُ مَوْطىءِ خفـه والزنبق[٣٧]
ومنِ العجائبِ بَعدَ طُولِ عبادة — يُؤتى بـه حَوضُ الخلودِ فيغـرق
ياليتَ شِعرى: هل أضاعوا العهدَ أم — حَذِروا من الدنيا عليه وأشفقوا؟
قـومٌ وقارُ الـدينِ فى أخـلاقهم — والشعبُ مـا يَعْتادُ أو يَتـخَلَّق!
يدعـونَ خَلفَ السِّتْرِ آلهة لهم — مـلأوا النديَّ جَلالةً وتأبَّقوا[٣٨]
واستحجبـوا الكهـانَ هـذا مبلغ — مـا يهتفون بـه وذاك مصـدِّق
لا يسألون إذا جرتْ ألفـاظهم — مِنْ أين للحجر اللسانُ الأذلق[٣٩]
أو كيف تخترقُ الغيوبَ بهيمةٌ — فيما ينوبُ من الأمور ويَطـرق!

* * *

وإذا هُـو حجُّوا القبـورَ حسبتهم — وفدُ «العتيق» بهم تَرامى الأيْنُقُ[٤٠]
يأتون «طيبـةَ» بالهـديِّ أمـامهم — يغشى المدائنَ والقُرى ويُطبقُ[٤١]
فالبر مشـدودُ الـواحلِ مُحْـدَجٌ — والبحرُ ممدود الشـراعِ مُـوَسَّقُ
حتى إذا ألقـوا بهيكلها العصـا — وفَوا النذورَ وقرَّبوا واصـدَّقـوا
وجرت زوارق بالحجيـج كأنهـا — رُقطٌ تَدافعُ أو سهـام تَمرقُ[٤٢]
من شـاطىءٍ فيه الحيـاة لشاطىء — هـو مَضجـعٌ للسابقـين ومَـرْفقٌ
غربوا غروبَ الشمس فيه واستوى — شـاهٌ ورخٌ فى الترابِ وَبيـدق
حَيْثُ القبـورُ على الفضاءِ كأنها — قطعُ السحابِ أو السرابُ الديسق
للحق فيـه جـولـةٌ ولـه سَنـا — كـالصبـحِ من جنبـاتهـا يَتفلق
نزلوا بهـا فمشى الملوكُ كرامة — وجثـا المدِلُّ بمالـه والمُمْلِق[٤٣]
ضـاقتْ بهم عَـرَصاتُها فكـأنما — رَدتْ ودائِعهـا الفـلاةُ الفَيْهَقُ
وتـنـادمَ الأحيـاءُ والموتَى بهـا — فكـأنهم فى الدهـر لم يتفرقـوا

* * *

أصلُ الحضارة فى صعيدك ثابتٌ — ونبـاتُهـا حَسَنٌ عليك مُخلَّق

---

(٣٧) العسجد : الذهب – وشى : زينة – الزنبق : نبات طيب الرائحة .
(٣٨) (الندىّ : النادى – تأبقوا : هربوا (من عبادة الله) .
(٣٩) ذلق اللسان : متدفق الكلام – فصيح .
(٤٠) العتيق : الكعبة (البيت العتيق) – الأينق : النوق – ج ناقة .
(٤١) الهدىّ : الهدايا (من الحيوانات التى تذبح) – يطبق : يحيط ، يملأ .
(٤٢) رقط : ج رقطاء : حية سامة سريعة الزحف .
(٤٣) المملق : الفقير – المدل بماله : الغنى .

وُلدتْ فكنتَ المهدَ ثم تَرعرعتْ ... فـأظلّها منـك الحَفِيُّ المشفق(٤٤)
ملأتْ دِيارَك حكمـةً مـأثورُهـا ... فى الصَّخْرِ والبردِى الكـريم مُنبَّقُ(٤٥)
وبنتْ بُيوتَ العلم باذخـةَ الذرى ... يَـسعـى لهنّ مُـغـرِّبٌ ومُشـرِّقُ
واستحدثتْ دِينًا فكانَ فضائـلا ... وبنـاءَ أخـلاقٍ يَـطولُ وَيشهقُ(٤٦)
مَهْدَ السبيلِ لكـل دينٍ بعدَه ... كـالمسك رَيَّاهُ بـأخـرى تَفْتِق
يدعو إلى بِرٍ ويرفـع صـالحًـا ... ويَعـافُ ما هـو للمـرُوءة مُخْلق
للنـاس من أسـراره ما عُلّمـوا ... ولشعْبـة الكهنوتِ ما هـو أعمقُ
فيـه محل لـلأقـانيمِ العُـلي ... ولجـامعِ التـوحيدِ فيـه تَعلُّق(٤٧)
تابوتُ «موسي» لا يزال جـلالةً ... تبـدو عليْكَ لـه ، وريّـا تَنشق
وجمـالُ «يُوسف» لا يزال لـواؤه ... حـوْليك فى أُفُقِ الجـلال يُرنّق
ودموعُ إخوتـه رسـائل تـوبـة ... مسطورُهن بِشـاطئيْـك مُـنمّق
وصلاة «مريم» فـوق زَرعك لم يَزل ... يزكو لذكراهـا النبـاتُ ويَسْمُق
وخُطى المسحِ عليْك رُوحا طاهِرا ... بركاتُ ربكِ والنعيم الغَيْـدق(٤٨)
وودائعُ «الفاروق» عنـدك دينـه ... ولـواؤه وبـيـانـهُ والمـنـطق(٤٩)
بعث «الصحابةَ» يحملون من الهُدي ... والحق مـا يُحيى العقولَ ويُفتق(٥٠)
فتحُ الفتوح من الملائك رَزْدَق ... فيه ومن «أصحاب بدرٍ» رزدق(٥١)
يبنـون لله الكِنـانـةَ بـالقَنـا ... والله من حَـولِ البنـاءِ مُـوفّق
أحـلاسُ خيلٍ بيد أن حُسامهم ... فى السلم من حذرِ الحوادثِ مُقْلقُ(٥٢)
تُطوى البلادُ لهم ويَنجدُ جيشهم ... جيشٌ من الأخـلاقِ غازٍ مُورِق(٥٣)
فى الحق سُلَّ وفيه أُغمِدَ سيفهُمْ ... سيفُ الكريم من الجهالة يَفرق
والفتـحُ بَغْيٌ لا يهـونُ وقعـه ... الا العفيفُ حسـامُـه المتـرفق

---

(٤٤) الحفى : المهتم - المشفق : الرحيم .
(٤٥) منبق : مسطر ، مكتوب .
(٤٦) يشهق : يرتفع .
(٤٧) أقانيم : أصول (الديانة) ، ج أقنوم .
(٤٨) الغيدق : الكثير .
(٤٩) الفاروق : عمر بن الخطاب .
(٥٠) يفتق : يفتح .
(٥١) رزْدق : فريق جماعة .
(٥٢) أحلاس : ملازمو - بيد : غير .
(٥٣) غاز مورق : غانم .

ما كانتْ الفسطاطُ إلا حائطًا ... يأوي الضعيفُ لركنِه والمرهَقِ
وبه تلوذُ الطيرُ فى طَلَبِ الكرى ... ويبيتُ «قيصرُ» وهو منه مؤرَّق
«عمرو» على شطب الحصير مُعَصَّبٌ ... بقلادةِ الله العَلِيِّ مُطوق
يدعو له «الحاخامُ» فى صلواته ... «موسى» ويُسألُ فيه «عيسى» البطرق

* * *

يا نيلُ أنتَ بطيبِ مانعتَ «الهدى» ... وبمِدْحةِ «التوراةِ» أحْرَى وأخْلق[٥٤]
واليك يَهْدِى الحمدَ خلقٌ حازَهم ... كنفٌ على مرِّ العصور مُرهق[٥٥]
كنف «كمعنٍ» أو كساحةِ «حاتم» ... خَلْقٌ يُودِّعُه وخَلْقٌ يطرق[٥٦]
وعليك تُجْلَى من مصوناتِ النُّهى ... خُودٌ عرائسٌ، خِدرُهن المُهْرق[٥٧]
الدُّر فى لَباتهنَّ منظَّمٌ ... والطيبُ فى حَبراتهن مُرقرق[٥٨]
لى فيك مدحٌ ليس فيه تكلّفٌ ... أملاهُ حُب ليس فيه تَملُّق
مما يُحمِّلُنا الهوى لك أفرخٌ ... سنطيرُ عنها وهى عِندك تُرزق[٥٩]
تهفو إليهم فى الترابِ قلوبُنا ... وتكادُ فيه بغيرِ عِرقٍ تَخفق
ترجى لهم والله جلَّ جلالُه ... منا ومنك بهم أبرُّ وأرفق
فاحفظْ ودائعك التى استودعتها ... أنتَ الوفىُّ إذا اؤتمنت الأصدق
للأرضِ يومٌ والسماءِ قيامةٌ ... وقيامةُ «الوادى» غداةَ تُحَلِّقُ[٦٠]

* * *

---

(٥٤) الهدى : القرآن الكريم .

(٥٥) كنف : جانب – مرهق : كثير الكرم .

(٥٦) معن بن زائدة الشيبانى وحاتم الطائى من أجواد العرب قبل الإسلام – كنف : جانب – يطرق : يجئ .

(٥٧) المهرق : الصحيفة – خود : ج خودة ، الفتاة الشابة – الشاعر يشير إلى أن الحكم المصرية تشبه العرائس الجميلة .

(٥٨) الدر : اللؤلؤ – لبات : ج لبة : النحر – الطيب : المسك – حبرات : ج حبرة : الملاءة .

(٥٩) أفرخ : ج فرخ : ابن – سنطير : سنموت .

(٦٠) تحلق : تجف مياهك .

الأندلسية

ألف أحمد شوقى هذه القصيدة فى منفاه بأسبانيا ، وفيها يحنُّ للوطن العزيز ، ويصف كثيرا من مشاهده ومعاهده ، وهو فيها يعارض «نونية» ابن زيدون ، وهى مثال لشعر المنفي .. والمعارضة .

يا نائحَ (الطَّلْح)[1] أشباهٌ عَوَادينا[2] ... نَشْجَى لواديك أم نَأْسَى لوادينا ؟
ماذا تقصُّ علينا غيرَ أن يدًا ... قصَّتْ جناحك جالتْ فى حَواشينا !
رَمَى بنا البينُ أيكا غيرَ سامِرِنا ... أخا الغَرِيب: وظِلا غيرَ نادينا
كل رمتْه النوى ، رِيشَ[3] الفراقُ لنا ... سهمًا ، وسُلَّ عليك البينُ سِكِّينا
إذا دعا الشوقُ لم نَبْرحْ بمنصدعٍ[4] ... من الجناحينِ عَيٍّ لا يُلبيِّنا
فإنْ يكُ الجنسُ يابنَ الطَّلحِ فرّقنا ... إنَّ المصائبَ يَجْمَعنَ المصابينا
لم تألُ ماءَك تَحْنانًا ولا ظَمَأً ... ولا ادّكارًا ، ولا شجوًا أفانينا[5]
تجرُّ من فننٍ[6] ساقًا إلى فننٍ ... وتسْحبُ الذيلَ ترتادُ المؤاسينا
أساةُ[7] جِسمِك شَتّى حينَ تطلبهم ... فمن لرُوحِك بالنُّطْسِ المداوِينا ![8]

* * *

آهًا لنا ! نازحَيْ أيك[9] بأندلسٍ ... وإنْ حَللنا رفيفًا[10] من رَوابينا
رسمٌ وقفنا على رسم الوفاءِ له ... نجيشُ بالدمع ، والإجلالُ يُثْنينا
لفتيةٍ لا تنالُ الأرضُ أدْمعَهم ... ولا مفارِقَهم إلا مُصلينا[11]

---

(١) نائح : اسم فاعل من ناح : بكى واستبكى غيره – الطلح : واد يظاهر أشبيليه .
(٢) عوادتنا : عوادى الدهر : مصائبه (جمع عادية) ؛ نشجى ، نأسى : نحزن .
(٣) ريش : من راش السهم ، ألصق عليه الريش حق يكون أسرع إصابة . سل : أعد للضرب .
(٤) منصدع : منكسر .
(٥) ادكارا : تذكارا ، أفانين : أجناس ، تألو : تقصر .
(٦) الفنن : الغصن المستقيم .
(٨،٧) الأساة : الأطباء ، النطس (جمع النطاسى) الطبيب الماهر .
(٩) الأيك : الشجر الكثيف الملتف .
(١٠) الرفيف : الخصيب – رسم : أثر ؛ يثنى : يمنع ، روابى : (جمع رابية) ما ارتفع من الأرض .
(١١) يقصد بهم ملوك الأندلس .

لو لم يَسُودوا بدينٍ فيه منبهةٌ[١٢] للنـاسِ كانتْ لهم أخلاقُهم دِينا
لم نَسِرْ من حَرمٍ إلا إلى حَرَمٍ كالخمر من (بابل) سَارتْ (لدارينا)[١٣]
لما نبا الخلدُ نابتْ عنهُ نُسختهُ تماثُل الورد (خيْريا)[١٤] و(نسرينا)
نَسقي ثراهمٍ ثناءً ، كلَّما نُثِرتْ دموعُنا نُظمتْ مِنها مراثينـا
كادت عُيونُ قوافينا تُحـرّكـه وكِدْنَ يُوقظْنَ فى التُّربِ السلاطينا
لكن مصر وإنْ أغضتْ على مقةٍ[١٥] عَـينٌ من الخُلدِ بالكافورِ تَسقينا
عـلى جـوانبِهـا رَفَّتْ تمـائمُنا وحولَ حَافاتِها قامتْ رَواقينا[١٦]
مـلاعبٌ مـرِحتْ فيهـا مآربنـا وأربـعٌ أَنِستْ فيهـا أمـانينـا
ومـطلعٌ لسعودٍ من أواخِـرنـا ومغـربٌ لجـدودٍ[١٧] من أوالينـا
بِنَّا فلم نخْلُ من رُوحٍ[١٨] يُراوِحُنا من بِرِّ مصـر وريحـانٍ يُغادِينا
كأمِّ موسى ، على اسم الله تكفُلنا وباسمه ذَهبتْ فى اليمِّ تُلقينا[١٩]
ومصرُ كالكرمِ ذى الإحسان: فاكهةٌ لحـاضـرينَ وأكـوابٌ لبـادِينـا

* * *

يا سَارِى البَرقِ يَرْمِى عن جَوانِحنا بعد الهـدوء ويَهمى عن مـآقينـا
لمـا ترقـرق فى دمـع السماءِ دمًا هاجَ البكا فَخَضبنا الأرضَ باكينا
الليلُ يَشهدُ لم نهتك دياجيـه عـلى نيـامٍ ولم نَهتِفْ بسـالينـا
والنجمُ لم يرنا إلا عـلى قَدمٍ قيامَ ليلِ الهوى للعهد رَاعينا
كـزفرةٍ فى سماءِ الليلِ حـائرةٍ ممـا نردّد فيه حِينَ يَضْوينـا
باللهِ إن جُبتَ ظلماءَ العُبابِ عـلى نَجائِبِ النّورِ محدوا (بجبرينا)[٢٠]
تردُّ عنـك يـداه كل عـاديةٍ إنسًـا يَعثْنَ فَسادًا أو شيـاطينا
حتى حـوتكَ سماءُ النيـلِ عاليةً عـلى الغيوثِ وإنْ كانتْ ميَامينـا

(١٢) منبهة : أى شرف ورفعة .
(١٣) بابل ودارينا : مدينتان مشهورتان فى العراق والشام بجودة الخمر .
(١٤) خيريًا ونسرينا : نوعان من الزهر .
(١٥) المقة : المحبة ، أغضت : غضّ بصره ، أى منعه من الرؤية .
(١٦) الرواقى : واحدها راقية وهى التى ترقى الصبى إذا كان به سحر .
(١٧) الجدود : الحظوظ .
(١٨) الروح : الرحمة والرزق ، بنا : بعدنا .
(١٩) شبه مصر حين ضاقت به على الرغم منها فركب البحر وخرج إلى المنفى كأم موسى عليه السلام حين ألقته فى اليم صبيًا وسألت الله أن يكفله ، تكفل : تعول ؛ اليم : البحر .
(٢٠) جبرينا : المقصود جبريل .

وأحرزتك شفوفُ اللّازوردِ على ... وشْيِ الزبرجدِ من أفوافِ وادينا[٢١]
وحازك الريفُ أرجاءً مُؤرّجةً ... ربتْ خمائلَ واهتزتْ بساتينا
فقفْ إلى النيلِ واهتفْ فى خمائلهِ ... وانزلْ كما نزلَ الطلُّ الرّياحينا
وآسِ مابات يذوى من منازلنا ... بالحادثاتِ ويَضوى من مَغانينا

* * *

ويا معطرةَ الوادِى سَرتِ سَحَرًا ... فطابَ كل طروحٍ من مَرامينا
ذكيةَ الذيلِ لو خِلْنا غُلالتها ... قميصَ يُوسفَ لم نُحسبْ مغالينا
جَشمتِ شوكَ السُّرى حتى أتيتِ لنا ... بالوردِ كتُبًا وبالريَّا عناوينا
فلو جزيناكِ بالأرواحِ غاليةً ... عن طيبِ مَسْراكِ لم تنهضْ جوازينا
هل من ذيولكِ مِسكيٌّ نحملهُ ... غرائبَ الشوقِ وَشيا من أمالينا
إلى الذين وجدنا وُدَّ غيْرِهمُ ... دنيا ، ووُدَّهُمو الصافى هو الدِّينا

* * *

يا منْ نَغارُ عليهم من ضمائرنا ... ومن مصونِ هَواهم فى تَناجينا[٢٢]
نابَ الحنينُ إليكم فى خواطرنا ... عن الدَّلالِ عليكم فى أَمانينا
جئنا إلى الصبرِ ندعوه كعادتِنا ... فى النائباتِ فلم يَأخذْ بأيدينا
وما غُلِبنا على دمعٍ ولا جَلَدٍ ... حتى أتتْنا نواكم من صَياصينا[٢٣]
ونابِغيٌّ[٢٤] كأن الحشرَ آخرُه ... تُميتنا فيه ذكراكُم وتُحيِينا
نطوى دجاهُ بجرحٍ من فراقكُمو ... يكادُ فى غلسِ الأسْحارِ يَطوينا
إذْا رسا النجمُ لم ترقأ محاجرُنا ... حتى يزولَ ، ولم تهدأ تَراقينا[٢٥]
بتْنا نُقاسِى الدّواهِى من كواكبه ... حتى قعدنا بها : حَسرى تُقاسِينا
يبدو النهارُ فيخفيه تجلّدنا ... للشامتينَ ويأسُوه تأسِّينا

* * *

سُقْيًا لعهد كأكنافِ الربى رِفةً[٢٦] ... أنّى ذَهبنا وأعطافِ الصَّبا لينا

---

(٢١) الشفوف واحدها شف : الثوب الرقيق ؛ واللازورد : حجر صاف شفاف أزرق والأفواف : يريد بها الخمائل .
(٢٢) من تغار عليهن : أولادنا (أو أحبابنا) .
(٢٣) الصياصى : الحصون وكل ما امتنع به .
(٢٤) نابغىّ : يريد به الليل ملؤه الهم والأرق ، إشارة إلى قول النابغة :

كلينى لهم يا أميمة ناصب ... وليل أقاسيه بطئ الكواكب

(٢٥) رقأ : جف وسكن ، تراقى : (جمع ترقوة) طرف العين من ناحية الأنف حيث تنزل الدموع .
(٢٦) الرفة : النضرة – غيناء : حديقة .

إذ الزمانُ بنا غَيناءُ زاهيةٌ ترف أوقاتنا فيها رَياحينا
الوصلُ صافيةٌ ، والعيشُ ناغيةٌ والسعدُ حاشيةٌ ، والدهرُ ماشِينا
والشمسُ تختالُ فى العِقيانِ تحسَبُها (بلقيسَ) ترفُل فى وَشْى اليمانينا
والنيلُ يقبلُ كالدنيا إذا احتفلتْ لو كانَ فيها وَفاءٌ للمُصافينا
والسعدُ لو دام ، والنعمى لو اطّردتْ والسيلُ لو عفَّ ، والمقدارُ لو دِينا[٢٧]
ألقى على الأرضِ حتى ردها ذهبًا ماءً لمسنا به الأكسيرَ أوْ طِينا
أعداه من يمنه (التابوتُ) وارتسمتْ على جوانبه الأنوارُ من سِينا
له مبالغُ ما فى الخُلق من كرمٍ عهدُ الكرامِ وميثاقُ الوَفيِّينا

***

لم يجرِ للدهر إعذار[٢٨] ولا عُرسٌ إلا بأيامِنا أو فى ليالينا
ولا حوَى السعدُ أطغى فى أعنّتِه مِنّا جيادًا ولا أرخى[٢٩] ميادينا
نحنُ اليواقيتُ خاضَ النارَ جوهرُنا ولم يهُنْ بيدِ التشتيت غالينا
ولا يحُولُ لنا صبغٌ ولا خُلقٌ إذا تلوَّن كالحرباءِ شانِينا[٣٠]
لم تنزلِ الشمسُ ميزانًا ولا صَعدتْ فى مُلكها الضخمِ عَرشًا مثل وادينا
ألم تؤلّهْ على حافاتِه ورأتْ عليه أبناءها الغُرَّ الميامينا
إن غازلتْ شاطئية فى الضحى لَبِسا خمائلَ السندسِ الموشية الغِينا[٣١]
وباتَ كل مجاجٍ[٣٢] الوادِى من شجر لوافظَ القزِّ بالخيطانِ ترْمينا
وهذه الأرض من سَهل ومن جبلٍ قبلَ (القياصِر) دِنّاها[٣٣](فراعينا)
ولم يضَعْ حجرًا بانٍ على حجرٍ فى الأرض إلّا على آثارِ بانينا
كأن أهرامَ مصرٍ حائطٌ نهضتْ به يدُ الدهْر لا بنيانَ فانينا
إيوانهُ الفخمُ منْ عُليا مقاصره يُفنى الملوكَ ولا يُبقى الأواوينا[٣٤]

---

(٢٧) دين : رد .
(٢٨) الأعذار : طعام يتخذ لسرور حادث (عقيقة) .
(٢٩) أرخى : أوسع .
(٣٠) يحول : يتحوّل ويتغيرّ – الشانئ : العدو .
(٣١) الغين : واحدها أغين ، الخضراء .
(٣٢) المجاج : ما تمنحه الأرض من شجر وغيره أى ما تخرجه .
(٣٣) دناها : أخضعناها وحكمناها .
(٣٤) جمع إيوان : وهو القصر .

كأنها ورمالا حولها التطَمتْ سفينةٌ غَرِقتْ إلّا أساطينا[٣٥]
كأنها تحتَ لألاء الضحى ذهبا كنوزُ (فرعون) غطّيْنَ الموَازِينا

* * *

أرْضُ الأبوةِ والميلادِ، طيِّبها مرُّ الصبا فى ذيولٍ من تَصابِينا
كانتْ محجَّلةً فيها مواقفنا غرًّا مسلسةَ المجرى قَوافينا
فآب من كُرةِ الأيامِ لاعبُنا وثابَ مِنْ سِنة الأحلام لاهينا
ولم ندعْ لليالى صافيًا، فَدعَتْ (بأنْ نُغصَّ فقال الدهرُ : آمينا)[٣٦]
لو استطعْنا لخضْنا الجوُّ صاعقةً والبر نارَ وغى، والبحرَ غِسْلينا[٣٧]
سعيًا إلى مصرَ نقضى حقَّ ذاكِرنا فيها إذا نسى الوافى وباكينا
كنزٌ (بحلوانَ) عندَ الله نطلبُه خيرُ الودائعِ[٣٨] من خيرِ المؤدِّينا
لو غابَ كلُّ عزيز عنه غيبَتَنا لم يأتِه الشوقُ إلا مِنْ نَواحينا
إذا حملنا لمصرَ أوْلَهُ شجنا لم ندرِ أىُّ هوى الأمَّينِ شَاجِينا

* * *

(٣٥) الأساطين : واحدتها اسطوانة وهى السارية .
(٣٦) هذا الشطر تضمين من شعر ابن زيدون .
(٣٧) الغسلين : الصديد .
(٣٨) إشارة إلى والدة الشاعر .

ذكرى المولد النبوى

هذه القصيدة فى مدح الرسول نموذج من قصائد عدة قالها شوقى فى هذا الاتجاه . وهذا الموقف الذى يعبر فيه الشاعر عن الرسول وسيرته ، لم يعرف بتلك الوفرة والخصوبة الفنية من شاعر آخر فى القديم أو الحديث - باستثناء شعراء المدائح النبوية الذين تخصصوا فى هذا الفن . وهذا الاتجاه يعد ظاهرة فريدة فى شعر شوقى ، ولكن معظم الدارسين نظروا إليه من الوجهة الدنية أكثر من نظرتهم إليه من الوجهة الفنية .

والقصيدة - نموذج لشعر شوقى بعد العودة من المنفى . وفيه نجده يحرص على سهولة الأسلوب اللغوى ، كما يحرص على الدعوة إلى الإصلاح الاجتماعى والسياسى من خلال رؤية تراثية (دينية) .

* * *

سَلوا قلبى غداةَ سَلَا وتابا ... لعلَّ على الجمالِ له عِتابا
ويُسألُ فى الحوادث ذو صوابٍ ... فهل ترك الجمالُ له صوابا ؟
وكنتُ إذا سألتُ القلبَ يومًا ... تولى الدمعُ عن قلبى الجوابا
ولى بين الضلوعِ دمٌ ولحم ... هما الواهِى الذى ثَكِلَ الشباب
تسرَّبَ فى الدموعِ فقلتُ وَلى ... وصفَّقَ فى الضلوع فقلتُ ثابا
ولو خُلقتْ قلوبٌ من حديدٍ ... لما حملتْ كما حَملَ العذابا

* * *

وأحبابٍ سقيتُ بهم سُلافًا[1] ... وكان الوصلُ من قِصرٍ حُبَابا
ونادْمنا الشبابَ على بساطٍ ... من اللذات مختلفٍ شَرابا
وكلِ بِساط عيشٍ سوف يُطوى ... وإنْ طالَ الزمانُ به وطابا
كأنَّ القلبَ بعدَهم غريبٌ ... إذا عادته ذكرى الأهلِ ذابا
ولا ينبيكَ عن خلقِ الليالى ... كن فقد الأحبة والصِّحابا

* * *

(١) السلاف : أحسن الخمر .

أخـا الدنيـا أرى دنياك أفْعى … تُبـدِّل كـل آونـةٍ إهـابـا
وأن الـرُّقط[٢] أيقظُ هـاجعاتٍ … وأتـرغُ فى ظلال السلم نـابـا
ومن عجب تُشيِّبُ عـاشقيهـا … وتفنيهم ومـا بَرِحَتْ كعـابـا[٣]
فمن يغـترُّ بـالـدنيـا فـإنى … لبستُ بهـا فـأبليتُ الثيـابـا
لها ضَحِكُ القيـان[٤] إلى غبىّ … ولِى ضَحـكُ اللبيبِ إذا تغابى
جنيتُ بـروضها وردًا وشـوكـا … وذُقتُ بكأسها شَهْدا وصَابـا[٥]
فلم أرَ غيرَ حُكمِ الله حُكمًا … ولم أرَ دون بـاب الله بابـا
ولا عـظَّمتُ فى الأشيـاءِ إلا … صحيحَ العلم والأدب اللبابـا[٦]
ولا كـرَّمتُ إلا وجـهَ حـرٍّ … يُقلِّدُ قـومـه المِننَ الـرغـابـا[٧]
ولم أر مثـلَ جمعِ المـال داءً … ولا مثـلِ البخيل بـه مُصابـا
فـلا تقتُلك شهـوتـه وزنْها … كَما تزنُ الـطعَامَ أو الشـرابا
وخُـذ لبنيكَ والأيـام ذُخـرا … وأعطِ الله حصتـه احتسـابـا
فلو طـالعتَ أحـداثَ الليـالى … وجـدتَ الفقر أقـربَها انتيـابا
وأن الـبرَّ خـيرٌ فى حيـاة … وأبقى بعد صاحِبه ثَـوابـا
وأن الشـرَّ يَصْدعُ فـاعليـهِ … ولم أر خَيِّـرا بـالشـر آبـا
فـرِفقًـا بـالبنين إذا الليـالى … عـلى الأعقاب أوقعتِ العقـابـا
ولم يتقلدوا شُكـرِ اليتـامى … ولا ادَّرعُـوا الدعـاء المستجابـا
عجبتُ لمعشرٍ صلُّوا وصـامُـوا … عـواهرَ خشيـةٍ وتقى كـذابـا[٨]
وتلفِيهم حِيـالَ المـالِ صُمًّـا … إذا داعى الزكاة بهم أهـابـا[٩]
لقـد كتمـوا نصيب الله منـه … كأن الله لم يحصِ النصابـا[١٠]
ومن يَعـدلْ بُحبِّ الله شيئًـا … كحبِّ المال ضلَّ هوىً وخابا

(٢) الرقط : الحيات .
(٣) كعاب : الفتاة الجميلة .
(٤) القيان : المغنيات .
(٥) الشهد والصاب : الحلو والمرّ .
(٦) اللباب : الخالص .
(٧) المئن : ج مؤنة – الرغاب : المرغوبة .. أى يحقق لقومه ما يرغبون فيه .
(٨) عواهر : ج عاهرة .
(٩) أهاب : دعا ونادى .
(١٠) النصاب : نصيب كل فرد .

أراد الله بالفقراء بِرا ... وبالأيتام حبا وارتبابا[١١]
فربَّ صغير قوم عَلّموه ... سما وحمى المُسوَّمةَ العِرابا[١٢]
وكان لقومه نفعًا وفخراً ... ولو تركوه كان أذى وعَابا

* * *

فعلّم ما استطعتَ لعلَّ جيلاً ... سيأتى يُحدثُ العجب العُجابا
ولا ترهقْ شبابَ الحيِّ يأسًا ... فإن اليأسَ يَخترِمُ[١٣] الشبابا
يُريُد الخالقُ الرزقَ اشتراكاً ... وإن يَكُ خَصَّ أقوامًا وحابى
فما حرمَ المجدُّ جَنىً يديه ... ولا نَسىَ الشقىَّ ولا المصابا
ولولا البخلُ لم يُهلك فريقٌ ... على الأقدارِ تلقاهم غِضابا
تعبتُ بأهله لومًا وقبْلى ... دعاةُ البر قد سئِموا الخطابا[١٤]
ولو أنى خطبْتُ على جمادٍ ... فجّرتُ به الينابيعَ العذابا
ألم تر للهواء جرى فأفضى ... إلى الأكواخ واخترق القِبابا
وأن الشمسِ فى الآفاق تغشى ... حمى كسرى كما تغشى اليبابا[١٥]
وأن الماء تُروى الأسدُ منه ... ويُشفى من تلعلعها الكلابا
وسوَّى الله بينكم المنايا ... ووسَّدكم مع الرُّسْلِ الترابا

* * *

وأرسلَ عائلاً منكم يتيمًا ... دنا من ذِى الجلالِ فكان قابا
نبيُّ البر بيِّنَهُ سَبيلاً ... وسَنَّ خِلاله وهدى الشِّعابا[١٦]
تفرَّق بعد « عيسى » الناسُ فيه ... فلما جاءَ كان لهم مَتابا
وشافِى النفسِ من نزعاتِ شرٍّ ... كشافٍ من طَبائعها الذئابا
وكان بيانُه للهدْىِ سُبلاً ... وكانتْ خيلُه للحقِّ غابا
وعلّمنا بناءَ المجدِ حتى ... أخذْنا إمرةَ الأرض اغتصابا[١٧]

---

(١١) الارتباب : تربية الطفل .
(١٢) المسومة العراب : الخيل العربية الكريمة .
(١٣) يخترم يستأصل ، ويضعف .
(١٤) لوما : عتابًا ونُصْحا .
(١٥) اليباب : الخراب .
(١٦) سن خلاله : حدد معالمه .
(١٧) إمرة : إمارة – اغتصابًا : قوة واقتدار .

وما نيلُ المطالب بالتمني ... ولكن تؤخذ الدنيا غِلابا[١٨]
وما استعصى على قومٍ مَنالٌ ... إذا الإقْدَامُ كان لهم رِكابا

* * *

تجلى مولدُ الهادي وعمّتْ ... بشائرُهُ البوادِي والقصابا
وأسدتْ للبرية بنتُ وهبٍ ... يداً بيضاءَ طوقتْ الرقابا
لقد وضعته وهّاجًا منيرًا ... كما تلدُ السمواتُ الشهابا
فقام على سماء البيتِ نورًا ... يضيءُ جبالَ مكةَ والنّقابا
وضاعتْ يثربُ الفيحاءُ مسكًا ... وفاح القاعُ أرجاءً وطابا[١٩]

* * *

أبا الزهراءِ قد جاوزتُ قَدرى ... بمدحِك بيدَ أنَّ لىَ انتسابا
فما عرفَ البلاغةَ ذُو بيانٍ ... إذا لم يَتخذكَ له كِتابا
مدحتُ المالكين فزدتُ قدْرًا ... فحين مدحتُك اقتدت السحابا
سألتُ الله في أبناءِ ديني ... فإنْ تكنْ الوسيلةَ لى أجابا
وما للمسلمينَ سِواك حِصنٌ ... إذا ما الضرُّ مسهمُو ونَابا
كأن النحسَ حينَ جرى عليهم ... أطار بكلِّ مملكةٍ غُرابا
ولو حفظوا سبيلك كان نورًا ... وكان من النحوسِ لهم حِجابا
بنيتَ لهم من الأخلاقِ ركنًا ... فخانوا الرُّكنَ فانهدمَ اضطرابا
وكان جنابُهم فيها مهيبًا ... وللأخلاقِ أجْدرُ أنْ تُهابا
فلولاها لساوى الليثُ ذئبًا ... وساوَى الصارمُ الماضى قرابا[٢٠]
فإنْ قُرنَتْ مكارمُها بعلمٍ ... تذللتِ العُلا بهما صِعابا
وفى هذا الزمان مسيحُ علمٍ ... يَرد على بنى الأممِ الشبابا

---

(١٨) تؤخذ الدنيا غلابًا : تملك بالقوة .
(١٩) ضاعت الرائحة : فاحت وانتشرت .
(٢٠) الليث : الأسد - الصارم الماضى : السيف القاطع - قراب السيف - جرابه الذى يوضع فيه .

توت عنخ آمون

هذه القصيدة عن « توت عنخ آمون » وحضارة عصره ، ألفها شوقى (سنة ١٩٢٤) فى مناسبة اكتشاف العالم الأثرى « كارتر » لمقبرته وآثاره .. ويعبر فيها عن إعجابه بحضارة مصر العريقة التى تعد حضارة (باريس) بجوارها من « صُنع البنين » . وقد أثبتنا هذا النص - هنا - لسببين :

١ - إن شوقى يعد هذه القصيدة « خير قصائده ». ونجده يشير فى المقطع الثانى - مشيداً بشعره فى آثار الفراعنة ، حيث تشكل قصائده فى هذا الاتجاه الوطنى محورًا بارزًا فى ديوانه .

٢ - المقطع الأخير من القصيدة نلمس فيه تصورًا تقدميًا بالنسبة لرؤية شوقى السياسية ، إذ يرفض صورة الملك « الفرد اللعين » ، كما يؤكد ضرورة مسايرة فكر العصر حتى لا يكون الناس « فى الأواخر مولدا ، وعقولهم فى الأولين » ، ولعل فى هذا الفكر الديمقراطى ما يبرر تقديم شوقى لهذه القصيدة على غيرها من شعره .

درجتْ على الكنز القرون ... وأتتْ على الدنْ السنونْ
خيرُ السيوفِ مَضى الزما ... نُ عليهِ فى خَيرِ الجفونْ
فى منزلٍ كمحجبِ الـ ... ـغيب اسْتَتَرَّ عنَ الظنون
حتى أتَى العلمُ الجسو ... رُ ففضَّ خاَتمه المصُون
والعلمُ (بدرىُّ)[1] أحـ ... ـلَّ لأهله ما يَصنعون
هتكَ الحجالَ على الحضا ... رةِ والخدورَ على الفنون
واندسَّ كالمصباح فى ... حُفرٍ من الأجداثِ جُون
حُجرٍ ممردةِ المعا ... قِلِ فى الثرى شُمِّ الحصون
لا تهتدى الريحُ الهبو ... بُ لها ولا الغيثُ الهتون
خانت أمانةَ جارها ... والقبرُ كالدنيا يخون

* * *

ملكَ الملوكَ تحيةً ... وولاءَ محتفظٍ أمين

(١) بدرى : منير مثل البدر أو القمر .

هـذا المـقـامُ عـرفـتـه ... وسبقتُ فيـه القـائلين
ووقـفـتُ فى آثـاركـم ... أزِنُ الجـلالَ وأسـتـبـين
وبنيتُ فى العشـرين من ... أحجارها شِعْرى الرصين
سـالتْ عيونُ قصـائـدى ... وجرى من الحجر المعين
أقـعـدتُ جيـلًا للـهـوى ... وأقـمتُ جيـلًا آخـرين
كنتم خيـال المجْـد يـر ... فـعُ للشبـابِ الطامحين
وكـم استعـرتُ جـلالكم ... لـمحـمـدٍ والمـالـكـين[2]
تـاجٌ تـنـقـل فى الخـيـا ... لِ فما استقرَّ على جَبين
خـرزاتُـه السيفُ الصقيـ ... ـلُ بشدّه الرمحُ السنين

* * *

قـسـمًا بمن يُحيِى العـظا ... مَ ، ولا أزيـدكُ من يمين
لـو كـان مِن سفـرٍ إيـا ... بُـك أمسِ أو فتحٍ مُبين
أو كـان بعثـك من دبيـ ... ـبِ الروحِ أو نَبضِ الوتين
وطَلعتَ مـن وادى الملو ... كِ عليكَ غارُ الفـاتحين
الخيـلُ حولَـك فى الجلا ... لِ العسجديـةِ ينْثنين
وعـلى نـجـادك هَـالـتـا ... نِ من القنـا والدارعين
والجنـدُ يـدفـعُ فى ركـا ... بِـك بـالملوكِ مصفَّدين[3]
لـرأيتَ جيلًا غـير جيـ ... ـلك بـالجبابر لا يدين[4]
ورأيـت محكـومين قـد ... نَصبـوا وردُّوا الحـاكمين
رُوحُ الـزمـانِ ونـظـمـهُ ... وسـبيـله فى الآخـريـن
إن الـزمـان وأهـلـه ... فـرغًا من الفـردِ اللّعينْ[5]
فـإذا رأيـتَ مـشـايخًـا ... أو فتيـةً لـك سَاجِدين
لاقِ الـزمـانَ تجدهُـمو ... عـن ركبِـه مُتخلِّفين
هم فى الأواخـرِ مـوْلـدًا ... وعـقـولُهم فى الأوّلـين !

* * *

(٢) محمد : الخديوى محمد توفيق .

(٣) مصفدين : مقيّدين .

(٤) يدين : يخضع .

(٥) من الفرد : أى من حُكم الفرد .

حديث عن النفس .. (من الشعر الذاتى)

يعبر شوقى فى هذه القصيدة التى كتبها (سنة ١٨٩٥) عن بعض مشاعره وآماله وطموحه الذى لا يقف عند حد ، لأن نفسه « لا تنتفع بالرضى » . كما يعبّر فيها أيضًا عن دوره فى الشعر وما ناله من اللهو . وهذه القصيدة قد حذفت من الديوان عند إعادة طبعه . وغياب مثل هذا الشعر الذاتى عن قارىء شوقى ودراسه يُشكل قصورًا فى التعرف على محاور تجربته الشعرية ، من هنا كانت دعوتنا إلى إعادة نشر تراث شوقى كله ، حتى تظهر الأبعاد الموضوعية والسمات الفنية لكل ما أبدعه .

* * *

صحوتُ واستدركتنى شِيمتى الأدبُ ... وبتُّ تُنكرنى اللذاتُ والطربُ
وما رشادِى إلا لمعُ بارقةٍ ... يُرام فيه ، ويُقضى للعُلا أرَبُ
دَعتْ فأسمع دَاعيها ولو سَكتتْ ... دعوتُ اسمعُها والحرُّ ينتدبُ
وهكذا أنا فى همى وفى هِممى ... إنّ الرجالَ إذا ما حَاولوا دأبوا
ولى همةُ نفسٍ حيثُ أجعلها ... لا حيثُ تَجعلُها الأحداثُ والنُّوبُ
لها عزةٌ على الأقدارِ إنْ مَطلتْ ... حِلمُ الليوث إذا ما استأخر السُّلب

* * *

وإن تحيرّ بِى قومٌ فلا عَجبٌ ... إن الحقيقةَ سُبلٌ نحوَها الريَبُ
أوشكتُ أتلفُ أقلامى وتُتلفنى ... وما أنلتُ بنى مصرَ الذى طلبوا
هموا رأوْا أن تظلَّ القُضْبُ مُغمدة ... فلن تذيبَ سوى أغمادِها القُضُب
رَضيتُ لو أن نفسى بالرضا انتفعتْ ... وكم غَضِبتُ فما أدنانى الغضبُ
نالتْ منابرُ وادِى النيل حِصتهَا ... منى ، ومن قبلُ نالَ اللهوُ والطربُ
وملعبٍ كمغانى الحُلمِ لو صَدَقتْ ... وكالأمانى لوْلا أنها كَذبُ
تدفّقَ الدهرُ باللذاتِ فيه فلا ... عنها انصرافٌ ولا دونَها حُجُب

* * *

وجاملتْ عصبةً يحيا الوفاءُ بهم ... فهم جمالُ الليالى أو همُ الشُّهُب
باتُوا الفراقِدَ لألاءً وما سَفروا ... عليه والبانُ أعطافًا وما شَربوا
وأسعدتْ مشرفاتٍ من مكامنها ... حُمْرَ المناقير فى لبّاتِها ذَهب[1]
مستأنساتٍ قريراتٍ بأخبيةٍ ... من سندسِ الروض لم يمدد بها طَنَبُ
ما بين حامٍ يهابُ الجارُ ساحتَه ... وناشىءٍ يزدهيهِ الطَّوْقُ والزَّغب
وغادةٍ من بَناتِ الأيكِ ساهيةٍ ... ما تستفيقُ وأخرى همُّها اللعب
قريرة العين بالدنيا مروعةٍ ... بالأسِر تضحك أحيانا وتنتحب[2]
وتبرحُ الفرعَ نحو الفرع جاذبةً ... بالغصن، فالفرعُ نحوَ الفرع مُنجَذِب

* * *

أبا الحيارى ألا رأىٌ فيعصِمَهم[3] ... فليسَ إلا إلى آرائك الهرَبُ
لن يَعرفَ اليأسُ قومًا أنتَ حصنهم ... وأنتَ رايتهم والفيْلقُ اللجِب
عودتهم أن يبينوا فى خلائقهم ... فأنتَ عانٍ بما عوّدتهم تَعبُ
والصدقُ أرفع ما أهتزَّ الرجالُ له ... وخيرُ ما عوَّد أبنًا فى الحياة أبُ
إنما الأمم الأخلاقُ ما بقيتْ ... فإن همُ ذهبتْ أخلاقهم ذهبُوا

* * *

(١) لباتها : نحورها ، رقباتها .
(٢) الأسر : الحجاب (والشاعر يشير إلى قضية سفور المرأة وتحريرها ويطالب بتحررها من الحجاب والأسْر الاجتماعى) .
(٣) أبا الحيارى : الرسول .

فى الغزل والمدح

تدور هذه القصيدة حول « المدح » يفتتح له بالغزل ، وقد أسقطت من الديوان عند إعادة نشره . ونلحظ فى الجزء الغزلى قدرة شوقى على التعبير عن الحب ووصف الحبيبة . كما أن معانيه فى « المدحة » لا تقل - فنياً - عن سائر شعر المدح .

وهذه الحقيقة نثبتها لتكون ماثلة أمام دارسى شعر شوقى وناشريه ، إذ أن كثيرين ممن جمعوا شعر شوقى أو درسوه يحاولون استبعاد شعر المدح منه ، وهذه وجهة نظر لا نقرّها ، وإلا أسقطنا معظم الشعر العربى .. من هنا يجب أن يعامل شعر المدح والمناسبات فى تراث شوقى بمقاييس الفن وحدها .. وبنفس المعيار المتبع فى التراث الشعرى .

اللهُ فى الخلقِ من صَبّ ومن عانى ... تَفنَى القلوبُ ويبقى قلبُك الجانى

صُونى جمالَك عنّا إننا بشرٌ ... من الترابِ وهذا الحسنُ رُوحانىَ

أو فابتغِى فلكًا ، تأوينه مِلكًا ... لم يتّخذْ شَرَكاً ، فى العالم الفانى

السرُّ يحْرُسه ، والذكرُ يؤنسه ... والشهبُ حوْليه بالمرصادِ للجانى[1]

ينسابُ للنور مشغوفًا بصورته ... منعّماً فى بديعاتِ الحُلى هانى

إذا تبَسم أبدى الكونُ زينَته ... وإن تنسّمَ أهدى أىَّ ريحانِ

وأشْرِقى من سماء العزّ مشرقةً ... بمنظرٍ ضَاحكِ اللألاءِ فتّانِ[2]

عسى تكفُ دموعٌ فيكِ هاميةٌ ... لا تطْلُعُ الشمسُ والأنداءُ فى آن[3]

يا منْ هجرتُ إلى الأوطانِ رؤيتها ... فرحتُ أشوقَ مشتاقٍ لأوطان

أتعهدين حنينى فى الزمانِ لها ... وسكبى الدمعَ من تذكّارها قانى

وْغبطى الطيرَ آتيهِ أصيُح به ... ليتَ الكريمَ الذى أعطاكَ أعطانى

مُرِى عَصِىَّ الكَرى يَغشى مُجاملةً ... وسَامحى فى عناقِ الطيفِ أجفانى

كفى خُدودىَ من عينى ماشَرِبتْ ... فمثلُ ما قدْ جَرى لم تأتِ عَينانِ

---

(١) الذكر : القرآن الكريم - الشهب : النجوم .

(٢) اللألاء : اللمعان .

(٣) الأنداء : الأمطار .

لئن ضَننتِ فمالِي لا أضنُّ به   على الفناءِ سِوى آثارِ وِجدانِ

* * *

ومنطقٌ يرثُ التاريخُ جَوهرَه   عن الزمانِ وعن (عبّاسِه الثانى)[1]

يا ابنَ النوالِ وما في الفلكِ من كرمٍ   ومن عَفافٍ ومنٍ حلمٍ وإيمان

هذى المفاخرُ لم تولدْ ولا ولدتْ   ولا رأى الناسُ شأناً كُفءَ ذا الشان

هامَ الأنامُ وساداتُ الأنام بها   وحرّك العصرُ أعْطافاً كنشْوانِ

ربَّ الصعيدِ وربَّ الريفِ ثِبْ بهما   للفرقديْنِ وَطاوِلْ شأْوَ كيوان[2]

سارتْ بمسْعاتِك الأخبارُ وانتقلتْ   بها الركَابُ وشاق القاصِى الدّانى

تريدُ مصرٍ بما تبْدى حوادِثُها   ليعرف الناسُ حلمى هل له ثانى ؟

فيا حَوادثُ مهْلاً فى نصيحتنا   فما تركتِ لنا لُبّا بعرفان

وإن حلمى لتستكفِى البلادُ به   كالعينِ تمّتْ معانيها بإنسانِ[3]

* * *

(١) انتقل الشاعر إلى مدح الخديو عباس حلمى الثانى – منطق : حديث – جوهره : خلاصته .

(٢) ربَّ : صاحب (منادى) – الفرقدان : نجمان مشهوران يُهتدى بهما .

(٣) إنسان العين : الحلقة الملونة فى وسطها وهى مصدر الرؤية فى العين .

بينى فى الحبِّ وبينَك

من شعر الغزل .. والمعارضة

مُضْنــاكَ[1] جَفاهُ مَـرقــدهُ ... وبَــكــاهُ ورحَّــمَ عُــوَّدُهُ
حيــرانُ القــلبِ مُـعــذَّبُــهُ ... مَقــروحُ الجفْنِ مُسـهَّــدُه
أودى حــرقًــا[2] إلا رَمقًــا[3] ... يُبقيــهِ عليْــكَ وتُنـفِـدُه
يَسْتهوِى الوُرقَ[4] تــأَوُّهُــه ... ويــذيــبُ الصــخــرَ تنهُّــده
ويُنــاجِي النجــمَ ويُتعبُــه ... ويــقيــمُ الــليــلَ ويُـقـعِـده
ويــعــلِّمُ كــلَّ مــطوقــة[5] ... شَجَنًــا فى الــدوْحِ تــردده
كم مدَّ لطيفكَ من شركٍ ... وتــأدَّبَ لا يَـتــصــيَّــدُه
فعســاك بغمضٍ مُسْعفَــه ... ولعــل خيــالَــك مُسْعِــدُه
الحسنُ حَلفتُ بِيــوسفِــه[6] ... و(السورةِ) أنكَ مُفـردُه
قــد ودَّ جمــالَــك أو قَبسًــا ... حــوراءُ الخُــلْدِ وأمْــرده
وتَمنتْ كــلُّ مــقــطعــةٍ[7] ... يــدَهــا لــو تُبعثُ تشهــده
جَحدتْ عيناك زَكِيَّ دمى ... أكــذلك خــدُّك يَجحده ؟
قــد عزَّ شُهودى إذْ رَمتــا ... فــأشرتُ لخــدك أُشْهِــده
وهممتُ بجيــدِك أشْــركُــه ... فــأبَى وَاستكــبر أصْيَــده[8]
وَهــززتُ قــوامَــك أعْــطِفُــه ... فــنبــا وتمــنَّــعَ أمــلده[9]
سببٌ لــرضــاكَ أمهِّــده ... مــا بــالُ الخصــر يُعقِّــده
بينى فى الحبِّ وبينَك ما ... لا يقــدرُ واشٍ يُفْسِــده ؟
مــا بالُ العــاذِلِ يفتحُ لى ... بــابَ السلوانِ وأوصِــده[10]

(1) مضناك : من أتعبته بحبك .
(2) أودى حرقا : كاد يموت من حرقة الحب .
(3) الرمق : بقية الروح .
(4) الورق : الحمام .
(5) مطوقة : حمامة .
(6) يوسف: النبى يوسف: والسورة: سورة يوسف والشاعر يقسم بأن محبوبه فى جمال النبى يوسف.
(7) الشاعر يشير إلى النسوة اللاتى قطعن أيديهن حين أعجبهن جمال يوسف .
(8) أصيده : خده المتكبر .
(9) نبا : بعُد - القوام الأملد : القد الناعم اللّيِّن .
(10) السلوان : النسيان - أوصده : أغلقه .

ويقـول تكـادُ تُجنُّ بـه ... فـأقـولُ وأوشـكُ أعْبُـده
مـولاي ورُوحِي في يَـده ... قد ضَيَّعها - سَلِمتْ يَدُه
نـاقُوسُ القلبِ يَـدق لـه ... وحنـايـا الأضْلُعِ مَعبـده
قـسماً بثنـايـا لُؤلـؤهـا ... قسمَ اليـاقـوتَ مُنضـده[١١]
ورُضـابٍ يـوعِـد كـوثـره ... مقتـولُ العشـق ومشـهـده
وبخـالٍ كـاد يُحـجُّ لـه[١٢] ... لـو كـان يقبّـل أسـوده
وقـوامٍ يَـروى الغصن لـه ... نسبًـا والـريـح يُفنّـده[١٣]
وبخصـر أوْهنَ من جَلَدى ... وعـوادى الهجـرِ تبـدده[١٤]

* * *

(١١) ثنايا اللؤلؤ : الأسنان البيضاء .
(١٢) الخال : (الحسنة) والشاعر يشبهه بالحجر الأسود .
(١٣) يفنده : يكذبه .
(١٤) جلد : صبر .

بلبل فى الأسر (من الشعر الرمزى)

نشرت هذه القصيدة فى الديوان بعنوان « بين الحجاب والسفور » ويُخال لمن يقرؤها تحت هذا العنوان أنها تدور حول (تحرير المرأة) ، حيث كانت قضية تحريرها من أهم محاور النهضة الوطنية فى ذلك الوقت . ولكن القصيدة بهذا العنوان تفقد قوتها وروعتها خصوصاً وأن الطائر السجين كان يرمز به إلى الوردانى فى الأسر بعد قتله لبطرس غالى رئيس الوزارة (١٩١٠) ، حين أعاد تجديد اتفاقية القناة مع الإنجليز - كما أوضح ذلك مؤلف الشوقيات المجهولة .

والقصيدة على هذا النحو تعكس مساهمة شوقى فى التعبير عن موقفه فيما كان يدور فى واقعه من أحداث .. هذا من الناحية الوطنية العامة ، ومن الناحية الفنية هل يمكن أن تعد القصيدة مثلا لتأثر شوقى بالمدرسة الرمزية التى كانت مزدهرة بفرنسا أثناء دراسته بها ؟ إن الكشف عن هذا الجانب قد يوضح سمة فنية خاصة من سمات شعر شوقى الغنائى .

* * *

صدّاحُ يـا ملكَ الكنـا ... رِويـا أميرَ البُـلْبـلِ
قد فزتَ منك (بمعبدٍ) ... ورزقتَ قربَ (الموصلى)[1]
وأتيحَ لى (داود) مِـزْ ... ماراً وحُسنَ ترتـلِ
فوقَ الأسـرّةِ والمنـا ... بِـر قطُّ لم تـترجّـلِ
تهتزُّ كالدينار فى ... مُـرتجِ لحظِ الأحْوال
وإذا خطرتَ على المـلا ... عِـب لم تَدعْ لممثّـلِ
ولـك ابتداءاتُ (الفـرز ... دقِ) فى مقاطِعِ (جرْولِ)[2]
ولقـد تَخذتَ مِنِ الضحى ... صُفَـرَ الغلائـلِ والحُلى
ورويتَ فى بيضِ القـلا ... نِس عن عـذارَى الهيكل

* * *

(١) معبد وإسحق الموصلى : أسماء مغنين من العصر العبّاسى .

(٢) الفرزدق وجرول الحطيئة : شاعران أمويان . وهذا يعنى معرفة جيدة بشعريهما .

يا ليتَ شِعرى يا أسيرُ شَجٍ فؤادُك أم خَلِ ؟
وحليفُ سُهدٍ أم تنا مُ الليلَ حتى ينجلِ
بالرغم منى ما تعُا لِجُ فى النخاس المقفل[3]
حِرْصى عليك هوى ومن يُحرِزْ ثميناً يبخَلِ
والشحُ تحدِثه الضرو رةُ فى الجوادِ المجْزل
أنا إن جعلتك فى نُضا رٍ بالحرير مجللِ
ولففته فى سَوْسنٍ وحففته بقرنفل
وحرقت أزكى العود حو لَيْه وأغلى الصندل
وحملتُه فوقَ العيُو ن وفوقَ رأس الجدول
ودعوتُ كلَّ أغرَّ فى مُلْك الطيورِ مُحجَّلِ
فأتتْك بين مُطارحٍ ومحبذ ومُدلِّل
وأمرتُ (بابنى) فالتقا كَ بوجهه المتهلّل
بيمينه فالوذجٌ لم يُهدَ للمتوكّل
وزجاجةٌ من فضة مملوءةٍ من سَلْسَلِ
ما كنتُ يا صدّاحُ عنـ ـدك بالكريم المفْضِل
شُهدُ الحياةِ مشوبةً بالرق مثلُ الحنظل[4]
والقيدُ لو كان الجُما نُ منظّماً لم يُحمل[5]
يا طيرُ لولا أن يقو لوا جُنّ ، قلتُ تعقّل
اسمعْ فربَّ مفصَّل لك لم يُفدْكَ كمُجْمِلِ
صبراً لما تشقى به أو ما بَدا لكَ فافعلِ
أنتَ ابنُ رأيٍ للطبيـ ـعة فيك غيرِ مُبدَّلِ
أبدًا مُروّعُ بالإسا رِ مُهدَّدٌ بالمقتَلِ
إن طرْتَ عن كَتِفى وقعـ ـتَ على النّسور الجُهَّلِ

* * *

يا طيرُ والأمثالُ تضـ ـربُ للبيبِ الأمْثلِ

---

(٣) تعالج : تعانى — النخاس المقفل : قيد الأسر .

(٤) شهد : مشاهدة — الرق : العبودية .

(٥) الجمان : الذهب .

دنيـاك مـن عَـاداتهـا ... ألا تـكـون لأعْـزل
أو لـلغبـىّ وإنْ تـعـلـ ... ـل بـالـزمـانِ المـقـبـل
جُـعِـلتْ لحـرّ يُـبـتـلَى ... فى ذى الحيـاة ويَبْتَـلى
يَـرْمى ويُـرمى فى جهـا ... دِ العيشِ غَـيرَ مُغفـلَ
مستجمـعٌ كـالليثِ إنْ ... يجهـل عـليـه يجَهَـل
أسمعْتَ بـالحَكَمْين فى الـ ... إسـلام يـومَ الجـنـدل
فى الفتنـةِ الكُبْرى لـوْ ... لا حـكمـةٌ لم تـشْغَـل
رضيَ الصحـابـةُ يـومَ ذ ... لِـك بـالـكتـاب المنْـزل
وهـمُ المصـابيـحُ الـروا ... ةُ عـن النـبـى المـرْسَـل
قالو : الكتابَ ، وقامَ كلـ ... ـل مـفـسـرٍ ومـؤوّل
حتى إذا وسعتْ (معا ... ويـةٌ) وضاقَ بهـا (على)
رجعـوا لـظلمٍ كـالـطبا ... ئِـع فى النفـوس مُؤَصّـل
نـزلـوا عـلى حكم القـو ... ىّ وعنـدَ رأىِ الأحْيـل[٦]

* * *

صـدّاحُ : حتى مـا أقـو ... لُ حَـفِلتَ أم لم تحـفـل
جـاورتَ أنـدى روضـة ... وحـللتَ أكـرمَ مـنـزل
بـينَ الحفـاوة من حُسيـ ... ـنٍ والـرعـايـةِ من عـلى
وحـنـانُ (آمنـةٍ) كـأمـ ... ـك فى صِـبـاكَ الأول
صِـخْ بـالصبـاح وبشرْ الـ ... أبـنـاء بـالمسـتـقـبـل
واسـألْ لمصـرَ عـنـايـةً ... تـأتى وتهـبطُ من عَـلِ
قـلْ ربّنـا افتـحْ رحمـةً ... والخـيرُ مـنـك فـأرسـل
أدرِكْ كنـانتـكَ الـكـريـ ... ـمـةَ ربّـنـا وتـقـبّـلِ

* * *

---

(٦) الأحيل : الأكثر حيلة .

أمةُ الأرانب والفيل

(من الشعر الرمزى للأطفال)

هناك ناحية شبة مجهولة ، فى تراث شوقى ، وهى شعره فى الحيوان الذى كُتب فى شكل قصصىّ/ رمزى . ومع أن هذا الشعر قد كتبه شوقى للأطفال ، إلا أن ذلك لا ينفي مابه من قوة وثراء . وشوقى متأثر فى هذه الأشعار بالشاعر الفرنسى « لأفُونتِين » ، وإن كان هذا لا ينفى استلهامه أيضًا لقصص « كليلة ودمنة » التى ترجمها « ابن المقفع » (١٠٦ - ١٤٥ هـ) .

* * *

يحكونَ أن أمةَ الأرانبِ ... قد أخذتْ من الثَّرى بجانبِ

وابتهجتْ بالوطن الكريمِ ... وموئلِ العيالِ والحريمِ

فاختارهُ الفيلُ له طريقًا ... ممزقًا أصحابَنا تمزيقا

وكان فيهم أرنبٌ لبيبُ ... أذهبَ جلَّ صوفه التجريبُ

نادى بهم ، يا معشرَ الأرانب : ... من عالمٍ وشاعرٍ وكاتب

اتحدوا ضدَّ العدوّ الجافى ... فالاتحادُ قوةُ الضعافِ

فأقبلوا مُستصوبينَ رَأيَهْ ... وعقدُوا للاجْتماعِ رَايه

وانتخبُوا من بينهم ثلاثَهْ ... لا هِرمًا راعوْا ولا حَداثه

بل نظروا إلى كمالِ العقلِ ... واعتبرُوا فى ذلك سنّ الفضْلِ

* * *

فنهضَ الأولُ للخطابِ ... فقال : إن الرأىَ ذا الصَّوابِ

أن نتركَ الأرضَ لذى الخرطومِ ... كىْ نستريحَ من أذى الغشوم

فصاحتْ الأرانبُ الغوالى : ... هذا أضرُّ من أبى الأهْوالِ

ووثبَ الثانى فقال : إنّى ... أعهدُ فى الثعلب شيْخَ الفنِّ

فلندعُهُ يمدُّنا بحكمتِهْ ... ويأخذُ اثنينِ جزاءَ خِدمته

فقيل : لا ياصاحبَ السمو لا يُدفعُ العدوُّ بالعدوّ

* * *

وانتُدبَ الثالثُ للكلامِ فقال : يا معشرَ الأقوامِ
اجتمعُوا فالاجتماعُ قُوّةْ ثم احفروا على الطريق هُوّةْ
يهوِى إليها الفِيلُ فى مرورِه فنسْتَريحَ الدهر من شروره
ثم يقولُ الجيلُ بعد الجيلِ قد أكل الأرنبُ عقل الفيل
فاستصوبُوا مقاله واستحْسنوا وعملُوا من فوْرهم فأحْسَنوا
وهلكَ الفيلُ الرفيعُ الشّانِ وأمستْ الأمةُ فى أمانِ
وأقبلتْ لصاحبِ النذيرِ ساعيةً بالتاج والسريرِ
فقال : مهلاً يا بنى الأوطانِ إنَّ محلّ للْمحلُّ الثانى
فصاحتُ الصوت القوى الغالبِ من قد دَعا : يا أمة الأرانبِ

ثانياً : مختارات من شعر شوقى العامى

هذه مجموعة مختارة من أغانى شوقى التى كتبها باللغة العامية ، وقد حرصنا على إثباتها ، حتى تظل حاضرة - بشكل ما - عند تمثل دوره الكبير فى حياتنا الثقافية . وهذه الأغنيات توضح كيف استجاب شوقى رغم محافظته الشديدة لمحاولات تطوير « الأغنية » . وهذه الأغانى تحتفظ بقدر من السمو الفنى الذى نجده فى شعر الغزل عنده ، على الرغم من لغتها العامية : أى أن المبنى كان عامياً .. لكن المعنى ظلّ محلقًا فى عالم شعره الفصيح ، لذلك وجدناه يُورد بعض الصور والمفردات الفصيحة فى هذه الأشعار العامية . ومع هذا فإن الإطار العام لمجمل اغانى شوقى يقترب من بعض سمات الشعر الرومانسى سواء من حيث التعبير عن الذات ، أو العناية بثراء الإيقاع ، أو من حيث توظيف بعض مفردات المعجم الشعرى الرومانسى - على مستوى الصورة والكلمة .

نتيجة لكل هذا نرى أن شعره العامى لا يقلّ - إنْ لم يتفوّق أحيانًا - على بعض شعره الفصيح فى مجال الغزل ، وذلك ما يجعلنا نأسف على قلة تراث شوقى فى مجال « الأغنية » .. ليت شوقى قدّم المزيد .. ولكن هل تنفع شيئاً ليت ؟ . وهذه مجموعة مختارة تمثل - فى تقديرى - أفضل ما قدّمه فى هذا المجال .

أغنية .. النيل نجاشى

النّيلْ نَجاشِى ، حِليوهْ أسْمر   عجبْ لِلُونه ، دَهبْ ومَرْمر
أرغولُه فى إيده   يسبّح لسيده
حياةْ بلادنا   ياربّ زيده

* * *

قالتْ : غرامى فى فلوكه   وساعة تُزهَه ع الميّه
لمحت ع البُعدْ حمامه   رايحه على الميّه وجايّة
وقفْت أنادِى الفلايكى   تعالَ من فَضْلك خدنا
ردّ الفلايكى   بصوتِ ملايكى
قال مرْحبا بكم مرْحبتين   دِى سِتّنا وانت سِيدنا
هِيلا هُوبْ هيلا
صلّح قلوعك يا ريس   هيلا هوب هيلا

* * *

جت الفلوكة والملّاحْ   ونِزلنا وركبنا
حمامةْ بيضة بفرْد جناح   تودّينا وتحجيبنا
ودارت الألحانْ والرّاح   وسمعْنا وشربنا
هيلا هوب هيلا

* * *

نجاشى : أى أصله من الحبشة .. نسبة إلى النجاشى ملك الحبشة .
أرغول : ناى - سيده : خالقه (الله) .
غرامى : هذه الكلمة يمكن أن تكون لها معنيان على سبيل التورية .. الأولى : حين تقرأ الجملة متّصلة .. قالت غرامى - أى حبيبتى ، الثانية : حين تفصل بعد قالت - غرامى فى فلوكة .. أى أتمنى أن أركب قاربًا . الراح : الخمر .

* * *

بلبل حيران

بُلبلْ حيْرانْ علـى الغصُونْ شجِى مُعنّى بـالـوردْ هـايـمْ
فى الدُّوحْ سهْرانْ من الشّجُون بـكـى وغـنّى والـوردْ نـايـمْ
سكرانْ بغير الكـاسْ فى بـذْلِـة الـوردْ
من عنـبر الأنفـاسْ ومـنـظر الخـدّ
يـبُصّ فُـوقـهْ ويـبصّ تحـتـهْ
يمـدّ طُـوقـه يـشـمّ رِيحْـتُـهْ
فـنـنْ يُحـطّهْ وفـنـن يـشـيـلْ
وجنـاحْ يقـوم بـه وجـنـاحْ يمـيـل
فى إيـد الليل يِلْعَنّـه ورّاه الوِيلْ يـا قلبه
مجروحْ من ساقه ومن طُوقـه مـا درى بالشّـوك من شُوقـهْ
مِن دُوحْ لدوح ، سهرْ ونُوحْ يا ليل دا طِيرْ ، بَدنْ ورُوحْ
من فَرع غُصْنه ع الوردْ مالْ وراح يمـينْ ، وجِـهْ شِمـالْ
قالْه يا سوْسن يـا تمرْ حنّـه يا وردْ أحسن من ورد جنّة
مـين بـالفـرحِ لوّنـك مينْ ومـن الشّفق كَـونـك مـين
يا ريحةِ الحبايبْ يا خدّ الملاح لـرقةْ جمـالك وضعتْ السّلاح
تـبـارك الـلّى خَـلقْ ضِـلّك مـن الخـفّـة
والـلى كَساك الـورق ولَـفّـه دِى الـلّفـة
زىّ الـقُـبـلْ وفّـق شِـفّـة عـلى شِفّـة
يـا ورد فُوقْ لا الجناحَ يـرضَى ، ولا الجرح يـرْقى
تـشـوفنى وقـت الصبـاح جـسَـدْ ع الأرض مُـلقـى
أمـوت شـهـيـد الجـراح ويـعيش جمـالـك ويـبقـى

* * *

شجى : مشغول – معنّى : معذب .
الدوح : الشجر الكثيف – الشجون : الأحزان .
البلبل : هنا رمز للمحبّ المعذّب .. والورد .. رمز للمحبوبة الجميلة .

فى الليل لمّا خِلى

فى الليـل لّمـا خِـلى   إلاّ مـن الـبـاكـى
والنُّوحْ على الدوحْ خِلى   لـلصـامـت الـشـاكـى
مـا تـعـرف المبـتِـلى   فى الروض ، من الحَاكى !

* * *

سُكون ، وَوحشهْ ، وظلمهْ   وليـلْ مـالُـوشْ آخـر
ونجمـهْ مـالتْ ، ونجمـهْ   حلِفتْ مـا تـستـاخِـرْ
دَا النوم يـاليـل نعمهْ   يحـلم بهـا الـسـاهـر

* * *

الفجـر شَـأشـأ وفَـاضْ   عـلى سَـوادِ الخَـمِـيلهْ
لمْـعْ كلمـحْ البيـاضْ   من العيـونِ الكحيلهْ
والليل سَرحْ فى الرياض   أدهـم بـغـرة جمـيـله

* * *

هناك نواح ع الغصـون   وهنـا بُكا فى المضـاجـع
ودُوح غرق فى الشجون   ودُوح ما شافش المواجع

* * *

يـا ليل ، أنينى سمعتـه   والشُّوق رِجعْ لى وعَـادْ
وكـل جـرح وَسّعْتُـهْ   وكـل جـرح بمـيـعـاد
كم من مفـارِق وديعتـه   ونضـوِ هَجْر وبعـاد !!

* * *

اللى يحب الجمال

الّلى يحبّ الجمالْ يسمحْ بروحُه ومالُه
قلبه إلى الحُسْن مَالْ مَالِ العَواذِلْ وماله

* * *

نام ياحبيبى نَامْ سهرتْ عليك العناية
يا ريت تشوف فى المنام دمعى وتنظر ضَنَايا

* * *

الحبّ طير فى الخَمايل شفنا غرايبْ فنونهُ
حاكمْ بأمره وشَايِل على جناحه قانونهُ

* * *

تيجى تِصيدُه يِصيدَك ومينْ سِلم من حِباله ؟
وكلّ خالى مِسيره يعذّبِ الحُبّ باله

* * *

ياللى ما دقت الغرَام من دِى العُيون السّلامه
اسلم بروحك حَرامْ دى عين تقيم القيامهْ

* * *

الاسم عين وتلاقيها قدح وخمره وساقى
وسحبة الرمش فيها من بابل ، السحر باقى

* * *

بالله يا ليل

باالله يـاليـل تجينـا واسبِلْ ستايرك علينـا
من اللِّى يكتم هـوانـا غيرك يا ليـل ويدارينـا

* * *

حبّيتْ يا ليل واللى بَحِبهُّ سـايقْ دلالـه عَـليَّـهْ
وغلبت أحنن فى قـلبـه وقلبـه بيـزيـد أسيّـهْ

* * *

حبيتـه من كـل قلبى وكتمت عنـه الـلى بيّـهْ
وأخاف أبوحْ لـه بحبّى يـا ليل ، ليصعب عليّـهْ

* * *

أبـات أنـوح ، والهـوى جبـار ، يـذلّ الـقلوب
والـصـبر أحـسـن دوا لـلّى جـفـاهْ الحـبـيـب

* * *

يحـلى العتـاب والمـلام فى الليل ما بين الأحبهْ
دا اللّوم يقـوى الغـرامْ ويـزيـدْ فى نـار المحبـةْ

* * *

دار البشاير

كتب شوقي هذه الأغنية سنة ١٩٢٦ لتغنى فى أول حفلة أقيمت بكرمة ابن هانىء بالجيزة ، بعد أن انتقل إليها من بيته السابق بالمطرية .. وقد وافق ذلك أيضا زواج ابنه الكبير علي .

دار البشايرْ مجلسْنا وليل زفافك مُؤْنِسْنا
إن شا الله تفرح ياعريسنا وإن شا الله دايما نفرحْ بك

* * *

على السعادة وعلى طيرها ادخلْ على الدنيا وخيرها
فرحة تشوف فى ابنك غيرها وتعيش لأهلك ولصحْبك

* * *

الشمس طالعه فى التُّلى ورده وعليها تُوبْ فلى
ملحه فى عين اللى مايصلى ولا يقولشِى تتهنى

* * *

حرة تصونك وتصُونها وتقوم بدارك وشؤونها
وتشوف عيونك وعيُونها دُخلة ولادك والحنّه

* * *

دنيا جميلة قوم خُذْها ستك ، وبالمعروف سيدها
قوم يا عريسنا بوس إيدها وصلِّ واطْلُبْ واتمنّى

* * *

موّال .. كل اللّى حب اتْنصَف

كل اللى حبّ اتْنَصَفْ ، وانا اللّ وَحْدِى شَكِيتْ
حتى اللى رُحْت اشْتكى له قال لى : ليه حبّيتْ ؟
لا شكوى نِفِعِتْ ، ولا قلب الحبيب رَقْيتْ
احتَرتْ واللّه ، واحتار دليلى يا ناسْ
يا ربْ أمْرك ، وباللى كتبْتُه أنا رضيتْ

* * *

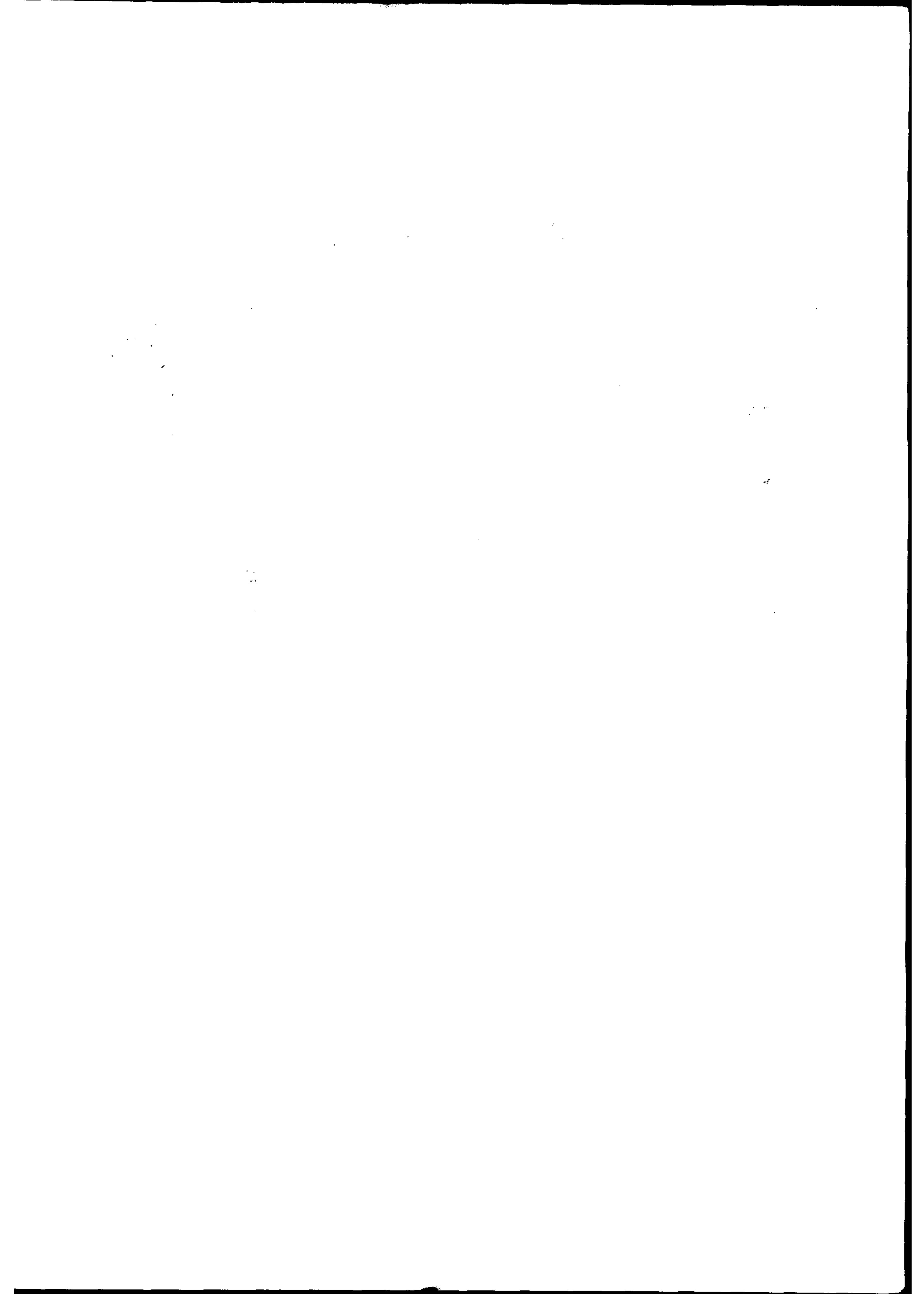
فهرس الكتاب

الباب الثالث

نصوص من شعر شوقى

أولاً : مختارات من شعر شوقى الفصيح

ثانياً : مختارات من شعر شوقى العامى



كتبُ أخرى للمؤلف

أولا : فى مجال الدراسات الأدبية :

١ - جماليات القصيدة المعاصرة : المعارف ، الثالثة ، ١٩٩٤ .
٢ - شعرناجى - الموقف والأداة : المعارف ، الثالثة ، ١٩٩٠ .
٣ - شعر شوقى الغنائى والمسرحى : المعارف ، الخامسة ، ١٩٩٤ .
٤ - الشعر والشعراء المجهولون فى القرن التاسع عشر :المعارف ، الثانية ، ١٩٩٢ .
٥ - ديوان رفاعة الطهطاوى - جمع ودراسة : الهيئة المصرية ، الثالثة ، ١٩٩٣ .
٦ - صورة المرأة فى الرواية المعاصرة : المعارف ، الرابعة ، ١٩٩٤ .
٧ - دراسات فى نقد الرواية : المعارف ، الثانية ، ١٩٩٣ .
٨ - شوقى ضيف - سيرة وتحية : المعارف ، الثانية ، ١٩٩٣ .
٩ - الرواية السياسية : تحت الطبع .

ثانيا : فى مجال الإبداع الأدبى :

١ - عمار يامصر :مجموعة قصصية - مكتبة مصر - الثانية - ١٩٩٠ .
٢ - الدموع لاتمسح الأحزان :مجموعة - مكتبة مصر - الثانية - ١٩٩١ .
٣ - حكاية الليل والطريق : مجموعة - مكتبة مصر - الثالثة - ١٩٩١ .
٤ - دائرة اللهب : مجموعة - مكتبة مصر - الثانية - ١٩٩١ .
٥ - العشق والعطش : مجموعة - مكتبة مصر - الأولى - ١٩٩٣ .
٦ - الأفق البعيد : رواية - مكتبة مصر - الثانية - ١٩٩١ .
٧ - الممكن والمستحيل : رواية - مكتبة مصر - الثانية - ١٩٩١ .
٨ - الكهف السحرى : رواية - مكتبة مصر - الأولى - ١٩٩٤ .
٩ - الليالى : سيرة ذاتية - مكتبة مصر - الثانية - ١٩٩١ .

رقم الإيداع		١٩٩٤/٣٠٧٧
الترقيم الدولى	977-02-4446-5	ISBN

٣/٩٣/٢٩

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)